



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LUCIANA CRISTINA HOPPE

Processos de Criação em Dança: O Body-Mind Centering[®] como procedimento de
produção dramatúrgica

CAMPINAS

2017

LUCIANA CRISTINA HOPPE

Processos de Criação em Dança: O Body-Mind Centering® como procedimento de
produção dramatúrgica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na área de concentração: Teatro, Dança e Performance.

Orientadora: Profa. Dra. Silvia Maria Geraldi

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA
LUCIANA CRISTINA HOPPE, E ORIENTADA PELA
PROF^a. DR^a. SILVIA MARIA GERALDI.

CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica Universidade
Estadual de Campinas Biblioteca do
Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

H777p Hoppe, Luciana Cristina, 1980-
Processos de Criação em Dança : O Body-Mind Centering® como
procedimento de produção dramaturgical / Luciana Cristina Hoppe. –
Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Silvia Maria Geraldi.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Dança. 2. Processo criativo. 3. Dramaturgia do corpo. 4. Educação somática.
I. Geraldi, Silvia Maria, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The Creative Processes in Dance : The Body-Mind Centering® as a
procedure of dramaturgical production

Palavras-chave em inglês:

Dance

Creative process Body

dramaturgy Somatic

education

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Silvia Maria Geraldi [Orientador]

Cibele Sastre

Júlia Ziviani Vitiello

Data de defesa: 08-02-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

LUCIANA CRISTINA HOPPE

ORIENTADOR(A): PROFA. DRA. SILVIA MARIA GERALDI

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. SILVIA MARIA GERALDI
2. PROF(A). DR(A). CIBELE SASTRE
3. PROF(A). DR(A). JÚLIA ZIVIANI VITIELLO

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na área de concentração Teatro, Dança e Performance do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 08.02.2017

DEDICATÓRIA

Para os meus pais, Ingrid Lambert Hoppe e Breno Roberto Hoppe,
que foram meu suporte, membrana e afeto nessa jornada.

AGRADECIMENTOS

À Silvia Geraldi que, incansavelmente, foi cúmplice, suporte e sabedoria em todos os momentos.

Aos meus pais pelo suporte incansável, afeto e apoio às minhas escolhas.

Ao meu irmão Rodrigo e cunhada Patrícia pelos afetos e acolhidas em momentos árduos.

À minha tia Silvia Hoppe Prieto pelo afeto, luz filosófica, exemplo de mulher e ética.

Aos meus colegas de grupo de pesquisa: Hariane Eva George, Suzana Bayona, Luís Fernando Bongiovanni Martins, Helena Cardoso, Elias Pintanel, Fernanda Pimenta, Érica Stoppel, Cora Lazlo e as professoras coordenadoras Silvia Geraldi, Marisa Lambert e Ana Terra pelas discussões e por se colocarem tão permeáveis às minhas propostas.

À Hariane Eva George companheira de estudos, vida e trocas.

Ao Centro de Referência em Dança da cidade de São Paulo por acolher meu projeto de pesquisa e ceder espaço para ensaios.

À Isabel Marques e ao Fábio Brasil que sempre me acolheram amorosamente no seu espaço.

À Cibele Sastre minha mestra que sempre iluminou meus caminhos dançantes.

À Carla Vendramin pelo apoio às minhas escolhas e amizade.

Aos professores da Unicamp, que colaboraram no percurso desta dissertação por meio de suas disciplinas enriquecedoras: Daniela Gatti, Renato Ferracini, Matteo Bonfitto, Elisabeth Zimmermann e Ana Cristina Colla.

À Júlia Ziviane Vitiello e Ana Terra pelas preciosas observações e sugestões em minha qualificação.

Às minhas amigas novas de São Paulo Larissa Pretti, Rita Cavassana, Fernanda Martiniano, Camila Marangoni, Renata Asato e Suzana Bayona, pelo suporte infindável.

Aos colegas de Pós-Graduação Thiago Abel e Moacir Júnior Romanini pelas trocas valiosas de vida e pesquisa.

Ao amigo Felipe Longo pela colaboração à pesquisa e pelas fotos lindas tiradas.

Às amigas de toda a vida como irmãs Glória Guíñez, Fernanda Schwertz, Juliana de Souza Meirelles, Kátia Salib e ao meu grande amigo Jerri Dias.

RESUMO

Esta pesquisa trata da investigação do conceito de dramaturgia na dança a partir dos pressupostos do Body-Mind Centering® e a possibilidade do uso desse material na criação em dança. O BMC® é um sistema somático desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen que envolve a anatomia experiencial, a partir dos conhecimentos da fisiologia e as sensações de diferentes partes do corpo. Tendo em vista a não separação do corpo e da mente, cada sistema estudado pelo BMC® é capaz de desenvolver qualidades de movimento peculiares e presença para o bailarino. O objetivo principal desta pesquisa teórico-prática foi a criação de uma obra coreográfica intitulada “Bestiário” a partir do estudo e aplicação dos Padrões Neurocelulares Básicos do BMC®, bem como a reflexão sobre o conceito de Dramaturgia Corporificada surgida durante o processo. Procedimentos metodológicos provenientes da auto-etnografia serviram de suporte para essa investigação.

Palavras-chave: Processo de Criação, Dramaturgia Corporificada, Body-Mind Centering®, Dança Contemporânea.

ABSTRACT

This research investigates the concept of dance dramaturgy based on Body-Mind Centering® principles and the possibility of using this material in dance creations. BMC® is a somatic system developed by Bonnie Bainbridge Cohen, which gathers experiential anatomy, physiology concepts and the perception of various body parts. Considering the inseparability between body and mind, each system studied by BMC® is able to develop unique qualities of movement and presence for a dancer. Therefore, the main goal of this theoretical and practical research was the production of a choreographic piece called “Bestiário” - based on the study and the application of the Basic Neurocellular Patterns of BMC® – in addition to a reflection about embodied dramaturgy arisen on the course of the creative process. Autoethnographic procedures were employed in this study.

Keywords: Creative Process, Embodied Dramaturgy, Body-Mind Centering®, Contemporary Dance.

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Monstrorum Historia..... | 14 |
| Figura 2 - Transverse section of compact tissue bone. Magnified. (Sharpey.) Corte transversal do osso compacto..... | 42 |
| Figura 3 - Improvisação com o grupo Diversos Corpos Dançantes. | 43 |
| Figura 4 - Muscles connecting the upper extremity to the vertebral column. Fásia e Musculatura conectando a parte superior pela coluna vertebral..... | 45 |
| Figura 5 - Espetáculo “Na Solidão”..... | 46 |
| Figura 6 - The ligaments of the foot from the lateral aspect. Ligamentos do pé pela vista lateral [tradução livre]..... | 47 |
| Figura 7 - Espetáculo “Outros Quintanas”. | 48 |
| Figura 8 - Front view of the thoracic and abdominal viscera. Visão frontal das vísceras torácicas e abdominais | 49 |
| Figura 9 - Espetáculo “Solo em Água Fervente.. | 50 |
| Figura 10 - Pyramidal cell from the cerebral cortex of a mouse. Célula piramidal do córtex cerebral de um rato | 51 |
| Figura 11 – Discothèque | 52 |
| Figura 12 - Espetáculo solo “ O Corpo Visível ‘entre’ Espelhos”..... | 53 |
| Figura 13 - Bastidores da desmontagem do espetáculo “Solo em Água Fervente”. | 54 |
| Figura 14 - Front view of heart and lungs. Vista do coração e pulmões | 55 |
| Figura 15 – Solo em água fervente | 56 |
| Figura 16 - Espetáculo “Solo em Água Fervente”..... | 57 |
| Figura 17 - Esquema mostrando as posições relativas dos sacos linfáticos primários baseados na descrição dada por Florence Sabin | 58 |
| Figura 18 - Espetáculo “ Outros Quintanas”. | 59 |
| Figura 19 - Espetáculo “Polaróides Made in Dança”. | 59 |
| Figura 20 - Líquor. Punção Suboccipital. | 60 |
| Figura 21 - Estrutura vista a partir da secção de uma articulação. | 61 |
| Figura 22 - Espetáculo “A Face Humana”..... | 61 |
| Figura 23 - Células Adiposas | 62 |
| Figura 24 - Célula. | 65 |
| Figura 25 - Amoeba proteus. | 67 |
| Figura 26 - Esponja amarela. | 68 |
| Figura 27 - Água-viva | 69 |

| | |
|--|-----|
| Figura 28 - Estrela-do-mar..... | 70 |
| Figura 29 - Ascídia..... | 71 |
| Figura 30 - Anfioxo | 72 |
| Figura 31 - Peixe- palhaço..... | 72 |
| Figura 32 - Sapo..... | 74 |
| Figura 33 - Lagarto verde basilisco | 75 |
| Figura 34 - Gato..... | 76 |
| Figura 35 - Espetáculo “Bestiário” no kasakadança em 2015..... | 87 |
| Figura 36 - Espetáculo “Bestiário” no kasakadança em 2015..... | 88 |
| Figura 37 - Monstrorum Historia..... | 97 |
| Figura 38 - Monstrorum Historia..... | 101 |
| Figura 39 - Espetáculo solo “Bestiário” | 102 |
| Figura 40 - Espetáculo solo “Bestiário”. | 105 |
| Figura 41 - Monstrorum Historia..... | 106 |
| Figura 42 - Espetáculo solo “Bestiário”. | 107 |
| Figura 43 - Monstrorum Historia..... | 108 |
| Figura 44 - Espetáculo solo “Bestiário” | 109 |
| Figura 45 - Monstrorum Historia..... | 110 |
| Figura 46 – Espetáculo solo “Bestiário”..... | 111 |
| Figura 47 - Espetáculo solo “Bestiário”. | 112 |
| Figura 48 - Monstrorum Historia..... | 113 |
| Figura 49 - Espetáculo solo “Bestiário”. | 114 |
| Figura 50 - Monstrorum Historia..... | 115 |
| Figura 51 - Espetáculo solo “Bestiário”. | 116 |
| Figura 52 - Monstrorum Historia..... | 117 |
| Figura 53 - Espetáculo solo “Bestiário”. | 118 |

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO - A GESTAÇÃO | 13 |
| 1 SOBRE AS PARTES DO TODO | 15 |
| 1.1. Entre o BMC e a Dramaturgia | 20 |
| 1.1. Dramaturgia de Processo | 25 |
| 2 BODY-MIND CENTERING® E A ANATOMIA EXPERIENCIAL | 30 |
| 2.1 O Body-Mind Centering no contexto das abordagens somáticas | 30 |
| 2.2 Origens do Body-Mind Centering® | 36 |
| 2.3 Principais Conceitos | 37 |
| 2.4 Os Sistemas Corporais | 41 |
| 2.4.1 Sistema Esquelético e Muscular | 41 |
| 2.4.2 Sistema dos Ligamentos | 46 |
| 2.4.3 Sistemas Orgânico e Endócrino | 48 |
| 2.4.4 Sistema Nervoso | 51 |
| 2.4.5 Sistema dos Fluidos | 53 |
| 2.4.5.a Fluido celular | 53 |
| 2.4.5.b Fluido Intercelular | 53 |
| 2.4.5.c Sangue | 54 |
| 2.4.5.d Sangue venoso | 55 |
| 2.4.5.e Sangue Arterial | 56 |
| 2.4.5.f Linfa | 57 |
| 2.4.5.g Líquido Cerebrospinal | 59 |
| 2.4.5.i Gordura | 61 |
| 2.5 Desenvolvimento do movimento | 62 |
| 2.6 Padrões Neurocelulares Básicos | 64 |
| 3 BESTIÁRIO | 80 |
| 3.1 VIBRAÇÃO: o vir a ser da obra | 80 |
| 3.2 A Membrana da Criação | 82 |
| 3.3 A Obra Unicelular: solo | 88 |
| 3.3.1 As Poéticas do PNB | 88 |
| 3.3.2 Integrando o Bestiário aos PNB: a obra | 95 |

| | | |
|-----|--|-----|
| 3.4 | Bestiário e a Dramaturgia Corporificada..... | 119 |
| 4 | CONCLUSÃO | 123 |
| 5 | BIBLIOGRAFIA | 126 |
| 6 | BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR | 129 |
| 7 | ANEXOS: | 131 |
| | ANEXO I..... | 131 |
| | ANEXO II..... | 131 |

INTRODUÇÃO - A GESTAÇÃO

Convido o leitor a estar poroso ao fluxo de informações desta dissertação que está calcada na abordagem somática do Body-Mind Centering[®], abordagem pautada na anatomia experiencial que parte da sensação dos sistemas corporais desde as células que formam nossas estruturas corporais. Nem sempre é simples transformar a experiência em palavras e dizer que as suas próprias células provocam sensações: às vezes, pode soar esquisito; outras vezes, pode suscitar dúvidas de quais tipos de sensação pode gerar, afinal, perceber e sentir são muito particulares. O que proponho é uma reconexão com as suas percepções pelas estruturas corporais por meio de imagens e metáforas, recursos muito utilizados pela abordagem. O objetivo principal é materializar o que podem ser nossos tecidos corporais e como estes podem transformar-se num campo fértil para a criação. Bonnie Bainbridge Cohen (2012), fundadora da abordagem do Body-Mind Centering[®], diz que quando visualizamos uma imagem, informamos ao próprio tecido que ele existe e, assim, passamos a dar corpo e voz a ele.

Se nada fizer sentido, o próprio estranhamento pode ser um caminho curioso para a descoberta. Uma certa estratégia para a reconexão com os territórios desconhecidos do próprio corpo. Nada está garantido, tudo a ser desvendado.

Monstrorum Historia.

Animal Africanum deforme.

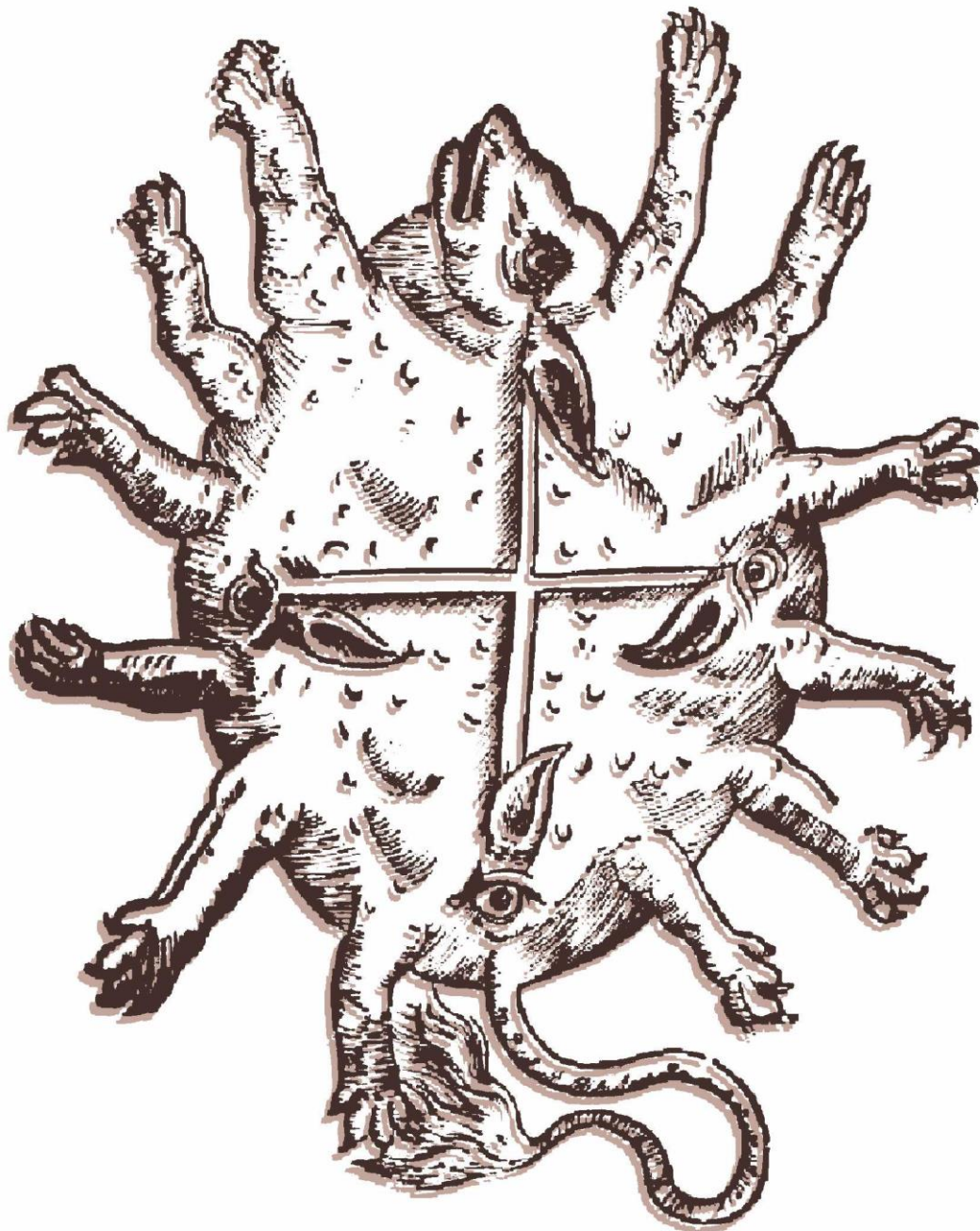


Figura 1 - Monstrorum Historia Fonte:<http://cargocollective.com/Kunstkabinett/Monstrorum-Historia-by-Ulisse-Aldrovandi>. Último acesso em 23/12/2016.

1 SOBRE AS PARTES DO TODO

“Todo ser humano é um anfíbio ou, para ser mais exato, todo ser humano encerra em si mesmo cinco ou seis anfíbios conjugados em um só. De modo simultâneo ou alternativo, habitamos vários universos diferentes igualmente incomensuráveis. Antes de mais nada, o homem é um espírito corporificado. Como tal, ele invade este planeta mas, ao mesmo tempo, é livre para explorar todo o mundo ilimitado e eterno da Mente universal. Isso é bastante mau. No entanto, é apenas o começo de todas as nossas aflições”.

Aldous Huxley

O todo é mais do que a soma das partes. Isso pode ser pensado como partes que não se sustentam sozinhas, havendo uma codependência entre elas. Portanto, essa afirmação pode ser discutida de diversas maneiras, como as partes sendo decompostas, vistas uma a uma, porém como “sempre partes da Gestalt¹ formadora” (ENGELMANN, 2002, p. 2). Francisco A. B. M. Júnior (2010, p. 50) propõe que “os conjuntos possuem leis próprias e que são regidas por seus elementos (e não o contrário, como antes se pensava); e só por intermédio da percepção da totalidade é que o cérebro pode de fato perceber, decodificar e assimilar uma imagem ou um conceito”. Diante dessa última frase, substituo o “cérebro” por “corpo”. Não que eu desqualifique a importância de tais estudos, contudo proponho uma redistribuição de importância das partes em relação ao todo do corpo. Uma mudança de perspectiva. Logo, trouxe essa afirmação como uma metáfora possível, um convite ao leitor para o deslocamento do olhar das macroestruturas às microestruturas do nosso corpo: nossas células e suas respectivas sabedorias. Embora não seja de compreensão imediata, ao longo dessa dissertação essa perspectiva será esclarecida. Segundo a educadora somática Bonnie Bainbridge Cohen,

Tradicionalmente, na nossa cultura, aprender é considerado uma função do sistema nervoso. Na minha experiência, o sistema nervoso é apenas um aspecto da aprendizagem – que é o primeiro sistema de gravação e, portanto, o último sistema de saber. Ele grava e armazena padrões de movimento e comportamento e, uma vez armazenadas, pode recuperá-los e, assim, controlar a experiência pelo hábito, memória e projeção. O sistema nervoso registra a experiência presente, integra-o com outra experiência previamente armazenada, interpreta-a dentro do contexto de sua história, mantém em sua memória, e projeta a coordenação do conjunto para o futuro como expectativa [...]. Por experiência celular, eu quero dizer que a iniciação e sensibilização são dirigidos localmente pela célula. Células aprendem novas experiências e escoam padrões potenciais de comportamento armazenados em si mesmos e no sistema nervoso. Este diálogo entre experiência celular e sistema nervoso passado é o que eu chamo de aprendizagem. (COHEN, 2012, p. 161, tradução livre).

¹ Gestalt, palavra alemã que não possui uma tradução exata para o português ou qualquer outra língua, mas segundo Engelmann (2002, p. 2), “pode haver dois significados algo distintos: (1) forma; (2) entidade concreta que possui entre seus vários atributos a forma”. De um conceito abstrato, passou a ser estudada pela psicologia como uma oposição à visão mecanicista e atomística (átomo como menor parte ou elemento constitutivo das coisas).

Isso requer que aprofundemos o olhar do todo para as pequenas estruturas do nosso corpo, como se pudéssemos viajar pelo nosso interior através de um microscópio. Imaginemos cada uma de nossas células, cada uma com funções específicas e organizações próprias e, ao mesmo tempo, comunicando-se umas com as outras, através de suas membranas, formando nossos tecidos. E esse mecanismo vivo acontecendo independentemente do nosso controle no presente momento. Cohen explica:

Células formam comunidades com estruturas que funcionam como tecidos distintos. Há diversidade entre as células e a comunicação entre elas. Uma condição essencial para a boa saúde é um fluxo equilibrado de fluidos através das membranas celulares. A harmonia celular é orquestrada pela transição entre a receptividade e expressão, escuta e fala, de acordo com a natureza própria e experiência, e a relação das atividades e necessidades de toda a comunidade celular no presente momento. (COHEN, 2012, p. 4, tradução livre).

A respeito desse modo de organização celular, subjacente às formas da nossa expressividade através dos sistemas do corpo está o processo de desenvolvimento do nosso movimento a partir da ontogênese (desenvolvimento humano) e filogênese (reino animal). Através da compreensão evolutiva da vida foi possível perceber a organização celular humana como uma forma de adaptação ao ambiente da qual, ao mesmo tempo, outras espécies compartilharam dessas adaptações, ou seja, dividiram uma mesma origem genética para evoluírem em formas diversas adaptadas aos seus próprios contextos. Assim, o naturalista e autor estudado por grande parte das abordagens somáticas, Charles Darwin, foi pioneiro dessa compreensão. Thomas Hanna (1972, p. 45), filósofo e praticante do Método Feldenkrais², explica que:

Darwin percebeu que havia *causa* [grifo do autor] para a enorme variedade de estruturas corporais que podem ser observadas no mundo vivo (o que inclui as plantas): tantas espécies diferentes de animais, e todas tão basicamente semelhantes e aparentadas – como se todos os seres vivos pertencessem a uma única família genética que tinha evoluído através de milênios para uma forma primitiva de vida, e daí para as milhares de formas que terminaram por sobreviver aqui e ali de acordo com o seu ambiente. (HANNA, 2012, p. 45).

A maneira com que o Body-Mind Centering (BMC[®])³ – sistema somático desenvolvido pela artista e terapeuta ocupacional Bonnie Bainbridge Cohen desde 1973 – compreendeu esse estudo foi através da experiência que essas formas de vida trouxeram ao nosso corpo como elementos que dão suporte ao desenvolvimento do movimento em “forma de ondas sobrepostas em que cada

² Método somático desenvolvido pelo físico, engenheiro, desportista e mestre de Judô Moshe Feldenkrais. O método baseia-se na física, na biomecânica e compreensão empírica da aprendizagem e do desenvolvimento humano. Mais informações: <http://www.feldenkrais.com/whatis>.

³ BMC[®] corresponde aos termos oficiais utilizados pela abordagem.

estágio contém elementos dos outros” (COHEN, 2012, p. 4, tradução livre). Isto é, cada um dos elementos carrega os anteriores e não como uma linha sucessória; é sempre possível ir e vir entre os elementos. Ao vivenciarmos essas etapas evolutivas, através dos Padrões Neurocelulares Básicos (PNB), é possível experienciar uma singularidade dentro do contexto da harmonia dos tecidos conectando-nos ao âmbito macro – como sugere a própria Cohen (2012) – a consciência expandida para outras culturas, o planeta terra e a consciência da totalidade do universo. Essa visão de Cohen está relacionada a sua própria pesquisa com seus alunos; da experiência específica de cada um, entendeu o que havia de comum e de específico nas experiências. Thomas Hanna explica:

Assim, a pirâmide organizada do reino animal evoluiu através de um processo de mutação acidental e seleção mecânica; mas esse processo - cegamente desprovido de finalidade - produziu animais mais complexos, fisiologicamente mais adaptados, em suma, animais “superiores” com habilidades extraordinárias para a competição promovida por um ambiente sempre em modificação. Temos aí uma explicação para a origem das espécies animais e para a ascendência do homem, ambos sendo os produtos evoluídos de mutações ocasionais e de seleção mecânica, mas sendo simultaneamente produtos significativos e historicamente justificáveis que tinham conquistado com justiça um lugar entre os “sobreviventes” através de gerações e gerações de adaptação genética. (HANNA, 1972, p. 45-46).

O BMC[®] é uma abordagem somática que é fundamentada na anatomia tradicional ocidental, nos conhecimentos fisiológicos orientais e das sensações emocionais originados em diferentes partes do corpo. Investiga a comunicação entre o corpo e a mente através dos diferentes sistemas (ósseo, orgânico, muscular, fáscia, ligamentos, celular fluido, endócrino, sistema nervoso) e como estes sistemas proporcionam reações de equilíbrio, respiração, vocalização, sentidos e percepções. Busca compreender o processo evolutivo dos seres humanos tendo em vista o estudo dos padrões Filogenéticos e Ontogenéticos e como estes se imbricam nos padrões do movimento humano.

Durante alguns processos criativos em que trouxe o BMC como suporte técnico e motivação para o meu trabalho coreográfico, percebi mudanças significativas tanto na qualidade de movimento quanto na presença dos bailarinos/atores. Isto é, por mais que a coreografia fosse “marcada” no tempo/espço, o movimento provocado pelo BMC era preenchido de sensibilidade e ampliação das qualidades e percepções corporais que eram aguçadas no presente. Isso significa que os mesmos espetáculos se tornaram sempre diferentes a cada dia e que tinham uma expressividade muito genuína a cada vez que eram dançados. Bonnie B. Cohen define o BMC[®] como uma:

jornada experiencial no vivo e inconstante território do corpo. Explora a mente - pensamentos, sentimentos, energia, alma e espírito. Através dessa jornada, nós somos capazes de entender como a mente é expressa através do corpo em movimento. (COHEN, 2012, p.1, tradução livre)

É Importante salientar que tomei contato com essa forma somática de criar movimento

influenciada por intermédio do bailarino e coreógrafo Frederic Giès⁴, o qual conheci participando da oficina ministrada no Festival Contemporâneo de Dança, em 2010, na cidade de São Paulo. Essa oficina consistiu no estudo da construção coreográfica a partir de alguns sistemas corporais escolhidos por ele - no caso, o Sistema dos Fluidos sob a perspectiva do BMC – e colocados na forma de partitura escrita. Primeiramente, acessávamos aquele sistema através de práticas de improvisação e toque, trazendo à tona suas nuances, sensações, intensidades, estados corpóreos; e, logo após, fazíamos o roteiro da partitura. Estava tão mobilizada pelo seu modo sensível de criar que passei a utilizar nos meus procedimentos artísticos, especialmente, no espetáculo “Solo em Água Fervente” em 2011 (será melhor explanado mais adiante), obra que inaugura a minha decisão por fazer a formação oficial como Educadora do Movimento Somático –BMC® na cidade de São Paulo.

No tocante à Gestalt, entre o todo e as partes, utilizei-a como metáfora da observação celular, do micro ao macro, como exercício do imaginar, no momento presente. Lembro-me sempre do alerta dado pela professora Tatiana da Rosa durante as aulas da Graduação em Dança da UERGS: “Pensou, já fez!”. Essa frase me rendeu, até os dias de hoje, longas reflexões e a principal delas é que eu sou este corpo! Se sou o meu corpo, uma de minhas marcas é a coexistência entre presente, passado e futuro. Uma resignificação constante que é marcada pela sucessão do agora e agora e agora... Merleau-Ponty escreveu que “o tempo é a zona onde sujeito e Ser coincidem” (apud CHAUI, 2002, p. 89). Além disso, de acordo com José Gil (2001), Steve Paxton, bailarino fundador do contato e improvisação,

[...] fez recair a relação consciência/interior do corpo sobre a relação consciência/mundo exterior, comparando a consciência do corpo à visão; portanto, a consciência pode viajar no interior do corpo a fim de construir o mapa interno. Não como um espelho que reflete uma paisagem, mas uma topografia dos trajetos e lugares da energia. Só esse mapa permite ao bailarino orientar seus movimentos sem ter de vigiá-los do exterior, como se eles se orientassem por si próprios. E isso acontece no exato momento em que se pensa. (GIL, 2001, p. 132).

Steve Paxton, ao compor sua “pequena dança” – movimento efetuado no próprio ato de estar de pé – não a trata como movimento conscientemente dirigido, mas conscientemente observado. Traz a discussão sobre “corpo real” e “corpo imaginário”, em que as imagens dos movimentos não são apenas representações mentais, mas comprometem o corpo real, embora os movimentos sejam microscópicos, acompanhados de sensações de peso e tensões (GIL, 2001). Isto é, vivo o movimento a cada vez que danço, sou o próprio movimento.

Nesse tocante, Laurence Louppe (2012), ao falar da Ideokinesis – abordagem somática

⁴ Bailarino e coreógrafo francês, radicado em Estocolmo. Participa do Coletivo *Praticable*. Para mais informações: <http://www.praticable.info/home.html>.

fundada por Mabel Todd na década de 1920 que envolve a concentração mental sobre as ações imaginadas – esclarece que um pensamento do corpo provoca sensações nele próprio, visualizar é um exercício de criar um corpo. Sob influência da Ideokinesis, vejo que o BMC[®] segue uma lógica semelhante. Ela promulga:

Essa “visualização” não é diretamente óptica: exige a ativação da visão interior na qual se confundem o orgânico e o imaginário, o corpo e o espírito. Como o nome indica, a Ideokinesis liga o movimento à ideia – encontro eminentemente poético entre um estado de corpo interiorizado e a “Ideia”, no sentido quase mallarmiano do termo: uma-ideia-em-devir do corpo, que desperta a consciência deste último. (LOUPPE, 2012, p. 71).

Esse pensamento somático foi herança da dança pós-moderna e de coreógrafos emergentes, tais como Yvonne Rainer, Merce Cunningham, Steve Paxton, Trisha Brown, que, a partir dos anos 1960, buscaram, por meio de suas ideias renovadoras, diferenciar-se da geração anterior e romper com os ideais da dança moderna, segundo Sally Banes (1980), citada por Mattos (2000). Esse movimento gerou propostas que procuraram desvencilhar o corpo e a dança de atitudes estéticas demarcadas e esperadas pela dança moderna, direcionando-se, sobretudo, para o experimentalismo de materiais, motivações, estilos e estruturas de composição da dança, para a incorporação de movimentos do cotidiano às criações coreográficas e assumindo, muitas vezes, posicionamentos em relação ao contexto sociocultural e político. Foi em meio às novas perspectivas da dança pós-moderna que, conforme Ginot (2010), as práticas somáticas foram se inserindo no contexto da dança, ocupando um lugar reconhecido de legitimidade e status do “saber” sobre o corpo. Sua contribuição pode se dar na prevenção de acidentes profissionais, na reabilitação funcional pós-lesão ou ainda como recurso para melhorar a técnica, ao qual acrescento a capacidade de provocar um outro corpo. Laurence Louppe esclarece:

A questão “que corpo?”, repetida ao longo de toda a obra coreográfica contemporânea, ultrapassa o território da dança. Em primeiro lugar, devido à sua história, através da enumeração de diferentes “corpos”, cada um deles correspondente a um pensamento sobre o corpo de cada um. A questão relativiza-se e liberta-nos da presença de um corpo absoluto, universal e unívoco, um verdadeiro fantasma conceptual, cuja visão essencialista permanece em algumas obras que tem a dança como objeto. Todo o sentido da dança contemporânea consiste, muito pelo contrário, na libertação de um fantasma do corpo de origem, entendendo em que medida o trabalho da dança implica uma longa procura de um corpo em devir. Neste corpo em devir, inúmeras técnicas de inteligência de movimento (Alexander, Feldenkrais, Pilates, entre outras já mencionadas) podem ajudar o indivíduo, bailarino ou não, que se empenha nessa procura [...] (LOUPPE, 2012, p. 83).

O corpo em devir refere-se ao corpo ainda não descoberto, que pode ser inventado. E a educação somática pode proporcionar um corpo singular, refletindo-se, conforme Louppe (2012), numa estética. Cada vez mais integrada à formação do bailarino e à pedagogia da dança, vemos hoje a aplicabilidade da educação somática não só como “agente de segurança” do trabalho

corporal do bailarino, como também na potencialização da investigação criativa e expressiva do movimento. É importante salientar o tipo de pedagogia ativa em que o bailarino é responsável pela sua prática, valorizando o sentir que se opõe à pedagogia do modelo e da forma. E, além de dar suporte ao treinamento em dança, a educação somática demarca um pensamento sobre o corpo e dá autonomia para quem se move. Segundo Guimond citada por Fortin (2010, p. 74) de que “a educação somática propõe uma nova relação consigo e com os outros: aprender a sentir o que se faz, saber o que se sente, não mais se considerar como objeto, mas criador de sua própria vida.”

Essa reflexão me faz retomar meus questionamentos sobre o quanto a educação somática é, muitas vezes, utilizada na dança para prestar auxílio ao corpo que chamo de “eficiente”, ou seja, um corpo que ainda está pautado pelo “executar bem” determinada técnica, ou mesmo, no lugar “correto” do corpo sem respeitar a história e as qualidades de movimento do sujeito. Nesse panorama, interessa-me o “corpo fenomenológico”, noção a partir da qual o corpo não é entendido como mero objeto, mas “é antes de tudo corpo vivido e a experiência corporal instaura uma relação com o mundo que deve ser reconhecida como originária” (DANTAS, 2004, p. 1). Apesar da diversidade de danças e discussões, ainda assim, há a objetificação dos sujeitos e as questões de saúde rejeitadas em favor de uma estética artística. A autora citada esclarece:

Grande parte dos discursos sobre o corpo dançante refletem as tensões entre as concepções objetivistas e as concepções fenomenológicas do corpo. De uma maneira geral, as concepções objetivistas do corpo consideram-no como um objeto entre outros objetos, situado num tempo e num espaço definidos. O corpo é percebido como uma máquina articulada, que presta seus serviços à alma ou à mente do indivíduo. (DANTAS, 2004, p.1).

Dessa maneira, ao agregar o BMC[®] aos meus procedimentos artísticos, meu maior encantamento era perceber quando o bailarino/ator passava a mover-se pelo próprio material – tornando-se autor e não mero reprodutor – trazendo à tona sua forma genuína de dançar e criar. Esse fato me fez crer que a abordagem proporciona uma poética corporal a que chamei de dramaturgia. Dessa motivação, essa pesquisa trata de investigar o conceito de dramaturgia na dança a partir dos pressupostos do Body-Mind Centering[®]. Dentre os diversos sistemas que compõem o BMC, escolhi os Padrões Neurocelulares Básicos (PNB) como recorte, aplicando-os à criação de uma obra coreográfica intitulada “Bestiário”, de minha autoria e performance.

Ao agregar o BMC aos meus procedimentos criativos, surgiu a seguinte pergunta: como o BMC[®] produz dramaturgia? E que tipo de dramaturgia é possível criar?

1.1. Entre o BMC e a Dramaturgia

Quando comecei a coreografar, desde a graduação em dança, meu maior encantamento era investigar quando o movimento transcendia a técnica, sobretudo quanto aos modos como o bailarino se apropriava do mesmo – tornando-se autor e não mero reprodutor –, independente do vocabulário que ele viesse a escolher, fosse este de Dança Contemporânea, Balé, Jazz, Dança de Rua. E, particularmente, ao iniciar em 2012 minha formação no Programa Brasileiro do Educador do Movimento Somático/ BMC[®] Brasil, mais do que a apropriação de movimento, o que passou a me interessar de modo muito especial foi a observação das qualidades de movimento aliadas à consciência interna para se mover.

Para melhor compreensão do caminho criativo percorrido - chamado por mim de dramaturgia - e a incorporação do BMC nos meus procedimentos, resgato algumas obras das quais participei, tais como: “Solo em Água Fervente” (2011), “Uma Fada no Freezer” (2011), “Os Bichos Não Tem Avesso”(2012) e “Polaróides Made in Dança”(2013). As escolhi primeiramente porque são obras que demarcaram minha trajetória artística e a formalização dos usos do BMC[®] como procedimento artístico. A primeira, especialmente, demarcou a minha decisão pela formação oficial em BMC[®].

No primeiro espetáculo, “Solo em Água Fervente”, um solo dançado por Maria Albers⁵, participei como diretora, coreógrafa e fui cúmplice do desenvolvimento da obra como um todo. O espetáculo partiu da ideia de Vazio Positivado de Robert Dunn⁶, sob a influência do Zen, técnica oriental milenar de origem japonesa, cujos preceitos principais são a contemplação, a ausência de esforço consciente, da não vontade ativa e do saber esperar.

No espetáculo, a ideia de vazio foi construída pouco a pouco. As improvisações em que eu solicitava a pausa não se configuravam como o silenciar do movimento, mas como uma intensificação da energia para a explosão no instante seguinte. O vazio foi experimentado através das qualidades de movimento resultantes do trabalho sobre o sangue venoso e arterial a partir do BMC. O sangue venoso traz uma característica mais pesada de movimento, tempo ternário e fluxo como onda. O sangue arterial pode ser experimentado ao som de ritmos intensos e movimentos vigorosos e, ao mesmo tempo, leves, exigindo mais fluxo da válvula cardíaca. Busquei trazer suas estruturas celulares, suas funções e trajetória sanguínea por meio da fala, no intuito de criar

⁵ Maria Albers é licenciada em dança pela UERGS. Bailarina radicada em Porto Alegre, teve formação em Antiginástica (2011) e atualmente trabalha na Nau da Liberdade, grupo teatral formado por usuários e profissionais da rede de saúde mental do Hospital Psiquiátrico São Pedro.

⁶ Robert Ellis Dunn, nascido em Oklahoma nos Estados Unidos, foi teórico e professor. Suas aulas sobre improvisação e coreografia foi um dos fatores que deram origem ao pós-modernismo na dança norte-americana, no início da década de 1960, e ao movimento da Judson Dance Theater. Foi influenciado por John Cage, com quem estudou teoria musical e também quem o incentivou a ministrar aulas de composição coreográfica e improvisação. A partir de suas propostas não tradicionais, artistas visuais e bailarinos, tais como Simone Forti, Steve Paxton e Yvonne Rainer, mostraram suas experimentações num concerto, em 1962, na Judson Memorial Church, no bairro Greenwich Village, na cidade de Nova York (EDSALL, 1997).

imagens e sensações internas em movimento. Após a intensidade levada ao ápice, o próprio cansaço levou-nos ao líquido intersticial, líquido que está entre os tecidos ou células, cuja sensação foi de grande leveza e movimento suspenso até a quietude da bailarina. Por meio de improvisações, a estrutura coreográfica foi surgindo pelas qualidades já descritas e das quais percebi que provocava uma dramaturgia corporal. Conforme sugere Bonnie B. Cohen:

A função do sistema circulatório sanguíneo é a nutrição, abrangência, suavidade e fluência em direção e para longe de nós mesmos e dos outros. Ele estabelece a presença entre o descanso e ação.

-O fluido Venoso é sempre cíclico, com movimento de onda, alternância entre ascender e cair.

-O fluido Arterial é a expressão das batidas do coração pelo pulso preciso, alternando ação e descanso. (COHEN, 2012, p. 15, tradução livre)

O segundo espetáculo foi “Uma Fada no Freezer”, obra teatral com texto de Júlio Zanolta Vieira⁷ e atuação de Ana Paula Schneider⁸. Participei, inicialmente, como preparadora corporal e coreógrafa; após algum tempo, fui solicitada para dirigi-lo juntamente com Francisco de Los Santos⁹. O treinamento corporal, primeiramente, foi conduzido a partir de técnicas de dança como queda e recuperação, rolamentos e saltos, pois haviam sido solicitadas pelo diretor. Gradativamente, ao longo dos ensaios, também de forma intuitiva e sensível, fui introduzindo o Sistema dos Fluidos, principalmente o sangue arterial e venoso, líquido intersticial, sinovial (líquido entre as articulações) e cerebrospinal (fluido do sistema nervoso). Fui apresentando para Ana Paula suas estruturas celulares através da fala e do toque, e ela, a partir das sensações, transformou-as em movimento. Sobre os fluidos, Bonnie B. Cohen aponta:

Os fluidos são o sistema de transporte do corpo. Eles sustentam presença e transformação e desempenham uma grande função de completo contrabalanço entre tensão e relaxamento, descanso e ação. As características de cada sistema fluido correspondem a diferentes qualidades de movimento, toque, voz e estado da mente. (COHEN, 2012, p. 67, tradução livre).

O toque aconteceu de forma intuitiva. Embora eu não soubesse como poderia ser o toque dos fluidos, pois ainda não havia iniciado a formação em BMC[®], utilizei o que sabia sobre o

⁷ Dramaturgo, nascido em Pelotas RS, atualmente mora em Porto Alegre. Autor de peças marcadas pela mescla de gêneros teatrais e pela paródia, ficou conhecido também por fundar, na década de 1970, o Grupo Teatral Ôi Nós Aqui Traveiz. Escreveu alguns livros: “Louco”, “Teatro Lixo”, “E nas coxilhas não vai nada?”, “O Apocalipse Segundo Santo Ernesto de La Higuera”. Na época da ditadura militar, deixou o país duas vezes, em 1998, ganhou o título de Cidadão Honorário da Cidade de Porto Alegre.

⁸ Atriz nascida em Santa Cruz do Sul- RS, atualmente radicada no Rio de Janeiro. Formou-se no TEPA (Teatro Escola de Porto Alegre), atuou em diversas peças teatrais na cidade de Porto Alegre; em 2011 ganhou o Prêmio Açorianos Mais Teatro como Atriz Revelação da peça “Uma Fada no Freezer” e em 2013, pela mesma peça, recebeu o Prêmio de Melhor Atriz no Festival de Gravataí - RS.

⁹ Francisco de Los Santos é ator, nascido em Porto Alegre e formou-se em 2003 pelo Depósito de Teatro. Participou de diversos espetáculos, dentre os quais: “Ópera dos Mendigos”, “Isaias in Tese”, “Nelson Despedaçado” (dirigido por Roberto Oliveira), “Clube do Fracasso” (2010) e “Desvios em Transito” (2009) dirigido por Patrícia Fagundes.

sistema músculo-esquelético acessado por meio da própria dança. Utilizei-o como informação tátil para que a atriz tivesse consciência de como estava seu corpo e locais que poderia haver mais soltura, assim como reconexão das extremidades em relação ao tronco. Falávamos muito sobre “separar a carne do osso”, o que gerava uma sensação de conforto para a atriz.

Naquele momento, perto da estreia, fazia muito sentido para a atriz persistir no modo sensível com que estávamos construindo a peça teatral. Para nós, os fluidos trouxeram, novamente, outras metáforas: como, por exemplo, a possibilidade dos líquidos desaguiarem em lugares não idos ou áridos e, ao mesmo tempo, cada um deles transportando nutrientes diferentes, conduzindo às qualidades emocionais em movimento. E, ao mesmo tempo, trazer a ideia desse líquido para a aproximação das suas memórias corporais, das sensações que já estavam lá e que poderiam se aproximar das situações do texto.

Embora o espetáculo “Uma Fada no Freezer” tenha um formato tradicional de um texto escrito por um dramaturgo teatral (no caso, Júlio Zanolta Vieira), compreendi que, ao longo desse processo, a dança também constrói dramaturgia, já que nessa peça a minha atuação foi como preparadora corporal e coreógrafa; a direção adveio durante o processo. Criamos juntos a personagem a partir do BMC.

O terceiro espetáculo, “Os Bichos Não Tem Averso”, foi um duo com Alexandra Castilhos¹⁰ dançado, coreografado e dirigido por mim. O espetáculo foi inspirado pelos Padrões Neurocelulares Básicos, explorados de forma muito sensível, através do *hands-on work* (“trabalho com as mãos”) e movimento, provocando um universo particular e aguçando nosso imaginário celular.

O *hands-on* surgiu, principalmente, durante o trabalho com a Vibração, a Esponja e a Respiração Celular (padrões que serão explicados mais adiante), talvez por serem estes padrões de transição. Na Vibração, o toque acontecia pelo chacoalhar de uma determinada parte do corpo, uma de nós se deitava no chão e recebia diversos ritmos do sacudir que reverberava até a cabeça. Uma regra importante para quem estava tocando era de não afastar as mãos e conectar-se nas partes “moles” do corpo, ou seja, partes com mais líquido. A indicação fundamental era de mover líquidos.

Na Esponja, o toque acontecia de forma macia. Para quem tocasse, era necessário partir da Respiração Celular, simplesmente observar a parceira sem imprimir nenhum contato corporal específico. A partir da observação, ambas se conectavam pela comunicação de seus ritmos internos e então, o toque começava do centro para as extremidades.

¹⁰ Bailarina, licenciada em Dança pela UERGS. Ela dançou em diversos trabalhos entre eles “Os Bichos Não Tem Averso” e “Solo Sem Nome”, ambos dirigidos por mim. Participou ainda do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre, dirigido por Airton Tomazzoni. Atualmente é mestrande em Artes Cênicas pela UFRGS.

E, por fim, a Respiração Celular acontecia simplesmente com as mãos paradas em estado de observação da parte tocada, podendo trocar de lugar seguindo a intuição. A característica deste toque é apenas acompanhar os tecidos de quem está sendo tocado, gerando uma comunicação.

Dentro dessa investigação somática, Alexandra trouxe, ao longo dos ensaios, sua conexão com as obras da escultora, pintora e uma das fundadoras do Movimento Neoconcreto em 1959, Lygia Clark, especialmente a série “Bichos”. Os “Bichos” são obras de estrutura de alumínio, articuladas por meio de dobradiças e que, para se movimentarem, necessitam da coparticipação do espectador para moverem-se. Segundo Clark:

Cada “Bicho” é uma entidade orgânica que se revela totalmente dentro de seu interior de expressão. Ele tem afinidade com o caramujo e a concha. É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o “Bicho” não há passividade, nem sua nem dele. (CLARK, 1960, s.p.).

Assim como em “Bichos”, a relação entre mim e Alexandra se deu pela sensorialidade corpo-corpo; nossos sistemas corporais, quando foram tocados ou acessados pelo movimento, provocaram uma expressividade correspondente ao tecido corporal envolvido e não houve o total controle de como cada uma poderia reagir em movimento. Portanto, abriu-se uma brecha, uma fenda na obra coreográfica para que essa modulação criativa acontecesse em cena, entre mim e Alexandra, dando um caráter de frescor a que chamo de presença. Destaco que, nesse momento, já havia iniciado o primeiro módulo da formação em BMC® – os Padrões Neurocelulares Básicos (PNB) – permeando poeticamente toda a obra coreográfica, pois ainda estava presente nos meus tecidos.

E por fim, “Polaróides Made in Dança” foi um espetáculo dançado por Junior Alceu Grandi, Leonardo Jorgelewicz e Cristiane Bastos, dirigido por Lisandro Belotto¹¹, e para o qual fiz preparação corporal, coreografia e assistência de direção. Tratava-se de explorar o conceito de fotografia polaróide através das “memórias reveladas” de cada um dos bailarinos/atores. Cada uma dessas memórias compôs uma mistura entre relatos verídicos e a ficção, transformando-os em performance trazida ao palco nesse diálogo híbrido. Nessa criação, o diretor Lisandro Belotto trazia, muitas vezes, demandas específicas de cenas e solicitava que eu trouxesse alguns jogos

¹¹ Junior Alceu Grandi é formado em Teatro pela UFRGS. Dançou em diversas companhias da cidade de Porto Alegre como a Ânima Cia de Dança, Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre, Eduardo Severino Cia de Dança e na Cia Municipal de Dança de São Leopoldo. Leonardo Jorgelewicz é estudante de Teatro pela UFRGS. Dançou nas companhias Ânima Cia de Dança e Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre. Lisandro Bellotto é ator formado em teatro pela UFRGS em Porto Alegre. É integrante da Cia Rústica de teatro dirigido por Patricia Fagundes. Com ela fez diversos espetáculos tais como “Clube do Fracasso” e “Cidade Proibida”. Também é diretor do coletivo Espaço em BRANCO seus trabalhos principais foram “Tereza e o Aquário”, “Indy e Andy” e “Polaróides Made in Dança”. Atualmente é doutorando pela UFRGS. Cristiane Bastos estuda dança pela UFRGS e Design pela ULBRA. Dançou na Cia Mímese de Dança-Coisa e, atualmente, compõe o elenco do Depósito de Teatro.

cênicos ou mesmo experiências para que criassem presença aliada a algum tipo de corpo que ele buscava para tais cenas: corpo de guerra, corpo misógeno, corpo presente, corpo afetivo, corpo frágil.

No corpo misógeno, Lisandro solicitou-me uma cena em que transparecesse uma relação dúbia entre os dois bailarinos/atores, partindo de uma luta violenta e competitiva, e paulatinamente, deixando escapar o desejo sexual ardente e, ainda assim, violento um pelo outro. Nessa tarefa, parecendo-me um problema impossível de ser solucionado, arrisquei utilizar, como motivação cênica, o padrão das Ascídias ou *Mouthing*, embora neles não haja, necessariamente, energia sexual. O padrão propõe, na fase do desenvolvimento infantil, o desejo de ir ao mundo e experimentar a partir da boca, intensificando um estado perceptivo de curiosidade e busca. Este padrão, sob a minha ótica, resultou num preenchimento de sentido, não somente conectando os “passos da coreografia”, mas transbordando-a de presença criativa e novamente criando uma dramaturgia peculiar. Quanto aos outros corpos que mencionei, não houve uma intervenção criativa direta do BMC. A dramaturgia peculiar refere-se à mudança de qualidades de movimentos pela corporificação do padrão, permitindo aos bailarinos criarem outros movimentos, assim como a qualidade de atenção dada aos mesmos.

1.1 Dramaturgia de Processo

Indico que, a partir dos processos anteriores, intuí a presença da dramaturgia como conceito coerente ao que estava buscando para denominar o meu fazer. O que irei testar nessas linhas é a emergência de um conceito de dramaturgia a partir do BMC®.

Realizando uma investigação sobre dramaturgia, algumas pistas me foram dadas sobre minhas indagações. Fátima Saadi (2010), buscando significados para a palavra “dramaturgia”, encontrou no dicionário Houaiss que o termo *Dramaturgie* (grifo da autora), desde o século 18, era utilizado na França para denominar a arte de escrever obras que se destinavam à cena teatral. Segue seus apontamentos dizendo que:

dramaturgia se refere também ao conjunto de obras dramáticas de um autor ou de uma época, e, ainda, ao repertório de técnicas relativas à escrita dramática (o que em inglês, se designa pela palavra *playwriting*). (SAADI, 2010, p.101).
[...] Porém, há outro significado do termo *dramaturgia* (grifo da autora) que tem disseminado, de algum tempo pra cá, nos domínios de teatro e dança, e que ainda não consta de nenhum dos dicionários de língua portuguesa que consultei. Nessa acepção, dramaturgia é a explicitação da construção de um sentido, de uma narrativa conceitual que se manifesta concretamente, isto é, artisticamente, por meio dos diversos elementos que constituem uma dada manifestação artística.

Faço necessário considerar aqui as origens da dramaturgia do teatro criada entre 1767 e 1769, por Gotthold Ephraim Lessing, contratado como crítico do Teatro Nacional de Hamburgo (SAADI, 2010). Lá, ele começou a escrever ensaios críticos e teóricos sobre teatro que foram publicados em seu livro “*Dramaturgia de Hamburgo*”. Com esta publicação, “Lessing foi considerado como precursor da palavra dramaturgia e esta como prática no universo do teatro. Antes dele, essa noção de dramaturgia foi atribuída a pessoas que elucidavam as regras do fazer teatral, mais conhecida como Poética de Aristóteles” (DELAHUNTA, 2000, p. 20). Logo, a dramaturgia estava ligada à composição de textos dramáticos e o dramaturgo era o escritor.

Após Lessing, Scott DeLahunta (2000) argumenta que a dramaturgia foi se estabelecendo como profissão nos teatros estatais da Alemanha. Os textos “clássicos” ou a “dramaturgia textual” surgidos depois de Lessing, até os anos de 1920 e 30, não tinham a preocupação direta com a percepção de desempenho da obra no palco a partir das iniciativas de Bertold Brecht. Segundo Schechter (1997), citado por DeLahunta (2000, p. 1-2), “Brecht, dramaturgo, escritor, diretor de si, moveu o dramaturgo para fora das salas e bibliotecas (onde os roteiros eram lidos, escolhidos, editados) e para dentro das salas de ensaio, onde o dramaturgo pode participar do processo inteiro do fazer teatral, e isso veio a ser conhecido como produção de dramaturgia” [tradução livre]. Isso já me proporciona algumas pistas: alguém que pensa sobre o fazer da cena. Porém, a autora discute o termo nos domínios do teatro e não da dança; conforme indica Ana Pais (2010), a terminologia e discussão são ainda muito recentes no campo da dança entre anos de 1980 a 90. Saadi segue dizendo que há:

outro significado do termo dramaturgia que tem se disseminado, de algum tempo pra cá, nos domínios de teatro e dança, e que ainda não consta de nenhum dos dicionários de língua portuguesa que consultei. Nessa acepção, dramaturgia é a explicitação da construção de um sentido, de uma narrativa conceitual que se manifesta concretamente, isto é, artisticamente, por meio de diversos elementos que constituem uma dada manifestação artística. (SAADI, 2010, p. 101).

Embora na dança não seja necessário o uso de narrativas, é possível pensar num fio condutor, numa poética que tece o espetáculo em que as escolhas adotadas, tanto corporais quanto cênicas, provocam uma estética. Estética entendida no sentido que Laurence Louppe (2012, p.31) trata como “pensamento das experiências emotivas e sensitivas, torna-se então um ato de compreensão, como diz Maldiney, desde que a escuta da obra dê acesso às vias pelas quais ela adquiriu existência”. Neste caso, trago o foco ao corpo, ele é o material central e o BMC[®] a ferramenta que dá a emergência poética, ao conhecimento das sensações. A esse respeito, Laurence Louppe afirma:

Definiu-se a poética como o estudo das motivações que favorecem uma reação

emotiva a um sistema de significação ou de expressão. Roman Jakobson aplicou este termo ao domínio da linguística através do estudo dos fatores que constituem a função emotiva da linguagem (em oposição às funções denotativas ou referenciais). A função poética tem a particularidade de provocar de forma imanente a intervenção dupla de um ponto de vista artístico (um sujeito hipotético ou não, do ato criador) em estreita relação com a sensibilidade do interlocutor, que espera tocar no âmago das reações estéticas (a que chamarei frequentemente *estesias* [grifo da autora], como fator de sensibilização que precede toda e qualquer conceitualização construtiva). Toda obra de arte é um diálogo. (...) toda a poética do verbo instaura na linguagem o espaço de uma presença, tanto mais que na dança (e, de uma maneira geral, no movimento do corpo humano), a situação não é essencialmente diferente, ela é essencialmente exacerbada e, de alguma forma, posta a nu: o sujeito está diretamente implicado no seu movimento. Não dispõe de um instrumento de substituição da sua presença, ao invés do que sucede na língua. (LOUPPE, 2012, p. 28).

Desde que agreguei o BMC® aos meus procedimentos criativos, percebendo-o como instigador da presença e da criação de corpos, pude observar que o material coreográfico e sua organização surgiam do próprio processo, não eram conhecidos *a priori*, como um fim a se chegar. Marianne Van Kerkhove (1997) aponta a preferência de seu trabalho como uma dramaturgia ligada a “processo” (destaque da autora). Neste tipo de dramaturgia se escolhe trabalhar com materiais diversos, tais como textos, movimentos, imagens de filme, objetos, ideias, entre outros; os atores e bailarinos são considerados o foco mais importante; a personalidade dos performers é reputada como fundamento da criação, quase tanto como suas capacidades técnicas. Ou seja, aqueles que criam (diretor/coreógrafo e bailarinos/atores) estão numa relação de troca constante, gerando outros caminhos criativos e sem predeterminação.

Reforçando o que Keerkove diz, Pareyson (2001) propõe que a obra de arte está totalmente ligada à experiência, destacando que o aspecto principal da arte é produtivo, realizativo e executivo. “Ela é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (PAREYSON, 2001, p.26). Portanto, por se tratar de uma dramaturgia experiencial uma possível dramaturgia delineada pelo BMC® não pressupõe uma metodologia prévia de como fazer, ela deverá ser construída durante o processo de investigação.

A esse respeito, Isabelle Ginot (2010, p. 3) propõe que “a influência estética das técnicas somáticas sobre as práticas e as obras contribui para a construção de um corpo singular”. Entendo o corpo singular como um corpo em “experiência de si”, carregando consigo sua própria carga expressiva. Dessa forma, Laurence Louppe afirma:

Esta visita à estrutura do corpo deve relembrar-nos de tudo o que a modernidade em dança “deslocou” nesse mesmo corpo, sabendo que essas “deslocações” foram múltiplas, por vezes divergentes e sempre ditadas pela necessidade exasperada de criar ou de recriar um corpo singular a partir do qual uma identidade física pudesse fazer sentido. Para reinventar corpos, a dança contemporânea começou por repensar e redistribuir a anatomia e as funções anatômicas, o que nos conduz, de imediato, mesmo em termos históricos, à ideia essencial de um corpo que não é dado, mas

descoberto, ou que está ainda por inventar. (LOUPPE, 2012, p. 72-3).

Assim, o Body-Mind Centering abriu-se como campo propício para indagação de como a invenção de corpos singulares pode nos levar à produção de dramaturgias também singulares, de todos processuais. Hoje é possível encontrar material bibliográfico e pesquisas abundantes sobre as diferentes abordagens de educação somática, principalmente em suas aplicações na área de terapia corporal ou no ensino de técnicas de dança. São, porém, em menor quantidade a investigação e discussão de suas potencialidades nos processos criativos na dança. Por isso, esta pesquisa teórico-prática é importante pelo reconhecimento do potencial criativo que o BMC[®] provoca e não apenas como suporte a uma técnica capaz de gerar um corpo mais eficiente como dito anteriormente.

No entanto, não posso deixar de citar pesquisadores nacionais de relevância na área que vêm abordando o BMC[®] nas suas criações em dança, tais como Marila Velloso e Adriana Grechi, duas artistas que tive a oportunidade de entrevistar. Do diálogo travado com essas artistas, pude aprofundar o entendimento do BMC[®] na relação com a dramaturgia e, portanto, desenvolver o conceito de “dramaturgia corporificada” que será desenvolvido mais adiante.

Considero que a presente pesquisa se inspira em procedimentos da auto-etnografia como metodologia, já que proponho uma reflexão sobre a minha própria criação coreográfica, “Bestiário”, como pesquisa prática para a dissertação. Neste sentido, Fortin propõe:

A autoetnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar ressonância na parte interior e mais sensível de si [...]. “Não podemos falar a não ser de nós” é o *leitmotiv* daqueles que adotam o gênero autoetnográfico, que se quer menos subentendido por um projeto de objetividade que procurará a “verdade” do que aconteceu do que por um projeto evocativo. (FORTIN, 2009, p. 83).

Saliento que esta investigação nasce da minha prática em dança, considerando minha trajetória enquanto artista, escolhas feitas e preferências. Não se trata de, apenas, uma coleta e análise de dados. Existiu meu crivo pessoal impresso nos diários de bordo: minhas impressões de dentro do processo, percepções do meu corpo em um determinado ensaio, meus fracassos, minhas vitórias, minha história de vida. Porém, esses conhecimentos pessoais servem como um pretexto para refletir sobre questões artísticas amplas. Fortin explica:

Vem daí a cautela de alguns (Bertraux, 1980) contra um possível narcisismo lembrando que a história pessoal deve se tornar o trampolim para uma compreensão maior. O praticante pesquisador que se volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros. A este olhar, Jean Lancri nos indica que elemento biográfico deve adquirir um estatuto de ordem teórica. (FORTIN, 2009, p. 83).

Trazer o Body-Mind Centering® como potencial criativo é trazer à tona o caráter singular de cada artista, respeitando aquilo que está invisível no processo criativo – intuições, pensamentos, experiências, emoções, contexto e seu corpo – ampliando, ao mesmo tempo, reflexões sobre a dramaturgia da dança e o contexto das abordagens somáticas.

2 BODY-MIND CENTERING® E A ANATOMIA EXPERIENCIAL

2.1 O Body-Mind Centering no contexto das abordagens somáticas

Os estudos somáticos referem-se ao campo que envolve as terapias corporais, consciência corporal, consciência do movimento, toque (*hands-on work*), técnicas de *release* a partir de métodos e técnicas que não dissociam o corpo da mente. Fortin (1999) indica que a educação somática abrange diversos conhecimentos em que os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual misturam-se com ênfases diferentes.

Suas origens foram calcadas na oposição filosófica ao dualismo cartesiano no decorrer dos séculos XIX e XX, isto é, na busca da não separação dos sujeitos e o movimento. Nesse período, a dança moderna e o expressionismo despontavam apoiados na ideia de uma arte e pensamento múltiplos mais autônomos e democráticos na Europa. Além disso, o movimento involuntário ganhava importância, uma vez que a psicanálise estava em elaboração e as experiências com o sono hipnótico desencadearam uma moda sobre a revelação do oculto-científico.

Por conseguinte, experiências a respeito da visão e percepção trouxeram novas concepções corporais: a visão como indissociável do movimento. O indivíduo estava no mundo pautado pelo seu filtro afetivo, dando intenção às sensações, fazendo surgir um novo espaço intracorporal, animado pela diversidade de camadas emocionais, psicofísicas e, mais tarde, nomeadas de cinestésicas. Annie Suquet afirma:

dado que as imagens podem continuar sendo percebidas pelo olho mesmo que qualquer referência exterior já tenha desaparecido, deve-se concluir que o corpo tem a capacidade fisiológica para produzir fenômenos que não têm correspondente no mundo material. Longe de ser um sistema de registro neutro das impressões produzidas pelos objetos do mundo exterior, a visão começa a aparecer como uma disposição ativa, tributária do corpo singular onde ela se exerce e, portanto, necessariamente subjetiva. Assim, vem a visão pouco a pouco se “alojar [...] na fisiologia e na temporalidade instáveis do corpo humano”. O funcionamento do corpo no ato perceptivo torna-se fundamental para as ciências experimentais. Enquanto se torna indistinta a fronteira entre as sensações interiores e sinais exteriores, o papel do movimento na construção da percepção suscita um interesse cada vez maior. (SUQUET, 2008, p. 511).

Ao mesmo tempo, na dança, a bailarina Loïe Fuller (1892- 1928), como preconiza Suquet (2008, p. 512), “conhece os seus maiores sucessos numa época em que a hipnose fornece o pretexto para uma forma de espetáculo muito apreciada”. Sua dança de caráter ilusionista indicou o aparecimento simultâneo entre o movimento do corpo e o movimento da luz, o corpo iluminado por projeções matizadas por filtros coloridos. Com o uso de véus, a dançarina demarcava o corpo e a

dança no espaço, pois estava interessada no impacto causado pelas cores, seus efeitos no corpo e as sensações provocadas.

Já Isadora Duncan (1877-1927), bailarina e coreógrafa americana, foi a primeira bailarina que abandonou o espartilho afirmando que este provocava a deformação do corpo humano, deslocando órgãos internos, bem como alterava a respiração. Ao mesmo tempo, a bailarina sonhava em descobrir um movimento que não tivesse interferência da vontade, uma dança espontânea que era expressa através de um fluxo e refluxo, trazendo uma sinuosidade ondular. Duncan entendia que toda a natureza seguia essa mesma lei. Suquet afirma que:

A importância que a bailarina confere ao torso como cadinho das funções viscerais e de suas ressonâncias afetivas encontra, mais uma vez, ecos nas descobertas contemporâneas dos fisiologistas sobre o sistema nervoso autônomo, particularmente sobre os reflexos e a existência de “plexos viscerais” funcionando em sinergia. (SUQUET, 2008, p. 512).

Segundo também Martha Eddy (2009, p.11), Duncan “trouxe uma forte identidade para a dança americana”, foi uma bailarina que se considerava livre da submissão às normas do Ballet Clássico e em constante indisciplina. Sua dança de gestualidade simples, porém abundante em expressividade, originou uma nova forma de dança mais lírica e livre do libreto balético. Marisa Lambert (2010, p. 29) propõe que “Nos Estados Unidos, toda a geração de artistas vai se desenvolver, expandindo os questionamentos de Duncan sobre o determinismo do cotidiano moderno e sua proposta de retorno a uma dança natural, própria do ser humano”.

Nessa busca entre a percepção e o movimento expressivo, Michèle Mangione (1993) citada por Eddy (2009, p. 9-10) percebe haver uma ligação histórica entre o nascimento da dança moderna e o desenvolvimento das teorias e práticas somáticas. Assim, Mangione esclarece:

A dança moderna foi uma revolução no campo da dança. Com início na virada do século, esta nova exploração de uma dança expressiva e aterrada foi uma resposta ao Ballet estilizado, aéreo que era a dança daquele momento. As somáticas e o movimento da dança moderna estão ligados. Ambos os movimentos nasceram da mesma época e possivelmente de muitas das mesmas razões. Ambas são formas baseadas no corpo que valoriza o ser humano como um todo. Ambos os campos compartilham de algumas personalidades; pioneiros da dança moderna, como os que se encontram na lista a seguir, contribuíram para o campo das somáticas. Embora muitos deles não sejam considerados estritamente pioneiros das somáticas, sua influência foi significativa. (MANGIONE, 1993, p. 27, tradução livre)

A lista citada pela autora inclui artistas influentes tanto para a dança moderna quanto para as somáticas: François Delsarte (1811-1871), Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950), Rudolf Von Laban (1879-1958), Isadora Duncan (1878-1927) e Mary Wigman (1886-1973). Estes moldaram a

cultura na qual estavam inseridos quebrando regras estabelecidas e, ao mesmo tempo, introduzindo modelos não-cartesianos. Segundo Eddy (2009), é possível adicionar a essa mesma lista Margaret H'Doubler (1889-1982), criadora de uma pedagogia da dança na Universidade de Wisconsin, Estados Unidos, que associava os estudos em biologia e a exploração da dança no chão.

O primeiro artista citado por Mangione (1993), François Delsarte (1811- 1871), foi cantor e ator, professor de música e declamação. Embora não tenha sido um bailarino, seus questionamentos trouxeram contribuições significativas à dança, como, por exemplo, o papel do corpo e do movimento na função simbólica dos sujeitos. Louppe (2012) questiona a temporalidade de Delsarte, na medida em que, para a sua época, a gestualidade e uma leitura do corpo em movimento pertenciam a outro tempo. Louppe (2012, p. 58) reconhece que “Delsarte, talvez sem o saber, fez a ligação entre as duas épocas”. Embora ele praticasse um ensino clássico sobre a expressividade, apontou algo novo, o movimento como sendo uma arte à parte e que o corpo tinha expressividade própria que as palavras não tinham acesso.

Já o pedagogo e músico Emile Jacques-Dalcroze, artista que formará muitos representantes da primeira geração da dança moderna alemã, propôs que o movimento transitava de forma contínua entre aspectos mentais e sensoriais, porém não esclareceu a respeito da percepção do movimento. Ele propôs ainda que o movimento era uma experiência muscular e estava relacionado diretamente com o sexto sentido, isto é, um sentido muscular. Com tal característica era possível perceber as variações de intensidade de tônus muscular, ampliando as qualidades expressivas dos dançarinos.

Influenciado por Dalcroze, Rudolf von Laban (1879-1958), nascido na Bratislava, antigo Império Austro-Húngaro, foi considerado um dos precursores da dança expressionista. Criou um sistema de exploração de movimento que potencializava a liberdade expressiva através do corpo. Diferente de alguns dos fundadores somáticos, Laban não experienciou problemas ou limitações físicas, segundo Eddy (2009, p.10): “sentiu-se aprisionado pela pressão de seu pai ao ingresso à vida militar e, mais tarde, pelo constrangimento em trabalhar sob as regras de Adolf Hitler na guerra. Durante sua adolescência, vivendo na Europa Ocidental, experienciou formas de movimento tais como danças folclóricas, os exercícios militares e as artes marciais originados na Ásia”.

A respeito da sua inserção na dança, Laban obteve uma formação multidisciplinar. Cibele Sastre comenta:

Sua formação multidisciplinar entre “belas artes”, que incluía arquitetura e dança em toda sua amplitude social e cênica trouxe a preocupação em fazer da dança uma “arte maior”, equiparando-a às outras artes com produção intelectual bastante desenvolvida. Laban foi construindo conceitos que dão suporte à análise de movimento que leva seu nome em colaboração constante com seus grupos de

trabalho.(SASTRE, 2009, p. 22).

A partir da compreensão diversa das artes, desenvolveu um sistema de compreensão do movimento e análise chamado de Análise Laban de Movimento, internacionalmente abreviado com LMA. Laban, desde o início do século XX, contribuiu de forma significativa à dança, teatro e atividades que incluem o movimento humano. Ele já apontava uma formação emancipatória para os seus alunos de forma a deixar sua pesquisa aberta para contribuições e aprofundamentos. Sastre (2009, p. 20) comenta que “conceitos como Corêutica e Eukinética, apresentados no início do século XX e estudados em coreologia, serão desdobrados ao longo dos anos através de seus colaboradores”. As quatro categorias de LMA – Corpo, Esforço, Forma e Espaço – inclui os fundamentos corporais de Irmgard Bartenieff, sua aluna. Porém, como esses fundamentos foram incluídos posteriormente, há uma diferença entre LMA e LMA/BF.

Bartenieff (1900 – 1981) – uma das professoras que influenciou Bonnie Bainbridge Cohen, radicada nos Estados Unidos, formou-se em fisioterapia na década de 1950 e observou que não havia aplicação de seus conhecimentos europeus na dança. Ela transformou suas experiências da fisioterapia tradicional, com pacientes acometidos pela poliomielite em atividades de terapia corporal. Conectou elementos expressivos e perceptuais, dando mais autonomia física e emocional a seus pacientes. Sobre o trabalho de Bartenieff, Cibele Sastre propõe que:

A relação de conectividade que ela [Bartenieff] traz entre o corpo perceptivo e o cognitivo através do movimento traz uma diferença importante entre as abordagens que os vários braços da pesquisa de Laban proporcionaram. A referência inicialmente proposta por Rudolf Laban para a construção da coreologia é fundamental para o desdobramento feito por Bartenieff. (SASTRE, 2009, p. 22).

Além de Bartenieff, Laban foi professor dos bailarinos e coreógrafos alemães Mary Wigman e Kurt Jooss que puderam usar o aprendizado do Sistema Laban como ferramenta artística para o desenvolvimento de uma dança mais expressiva. Joos, autor de “A Mesa Verde” (1932), cunhou reflexões a respeito da Tanztheater ou dança teatral em 1935. Para ele, a Tanztheater poderia seguir as exigências do teatro, porém de forma dançada. Para Sayonara Pereira (2009), Kurt Joos acreditava na possibilidade da intersecção do Ballet Clássico com todas as formas de expressividade dramática desenvolvendo uma pedagogia própria do ensino da dança e da criação.

Mary Wigman preconizou que a escuta dos ritmos fisiológicos desempenha um papel fundamental à dança: o silêncio e a imobilidade são a condição essencial para essa atenção. Para ela, a escuta das batidas do coração, do sangue, da respiração e das funções musculares e articulares dão intensidade aos movimentos. A esse respeito, Suquet afirma:

O alternar-se da inspiração e da expiração fornece aos bailarinos a matriz dos princípios de tensão/relaxamento, com a promessa de múltiplas interpretações e evoluções ao longo de todo o século XX. Abre igualmente o caminho para a tomada de consciência de um espaço intracorporal plástico, simultaneamente volumétrico e direcional: pela respiração, o corpo se dilata e se contrai, se estira e se encolhe. Deste modo se produz a relação encadeada e contínua entre o espaço interior e o espaço exterior. O fôlego tece o ostinato de toda mobilidade. (SUQUET 2008, p. 513).

A partir desse contexto histórico do surgimento da somática, permeada pela dança, é possível perceber que os pioneiros estavam interessados num outro modo de pensar/ fazer do corpo através da atenção às sensações corporais. Marta Eddy complementa:

Os pioneiros desenvolveram o uso da consciência somática em trabalhos do movimento, como a atuação, as artes marciais, exercícios físicos, a educação física, a fisioterapia e a dança. É essa história da diversidade que perpassa inúmeras profissões físicas, criativas e científicas que gera a constante natureza interdisciplinar da educação somática. O que é interessante notar é que muitos desses progenitores somáticos foram artistas/performers que também tinham formação científica. Muitos deles sofreram doenças ou lesões e outros vivenciaram o mundo em transformação no século vinte através de viagens e emigrações. (EDDY, 2009, p. 11, tradução livre)

O movimento consciente foi um dos estímulos que gerou o desenvolvimento das práticas somáticas, muitas delas influenciadas pela Ioga, Chi Gong, Tai Chi e outras técnicas orientais. Eddy (2009) propôs que algumas envolvem práticas mais receptivas, como Terapia Craniossacral, massagem e relaxamento somato-emocional. Outras vertentes envolvem práticas corporais mais ativas que abrangem a cooperação consciente da pessoa através do movimento ou pela imaginação provocando mudanças no comportamento e movimento como, por exemplo a Ideokineses, Técnica de Alexander, Feldenkrais, entre outros.

No início do século XX, os pioneiros e praticantes somáticos no contexto ocidental desenvolveram suas práticas através da observação de seu próprio corpo e seus sinais como, por exemplo, Elsa Gindler (psicoterapia corporal), Gerda Alexander (Eutonia) e F. M. Alexander (Técnica Alexander). Outro movimento de educadores somáticos inclui: Mabel Todd e Lulu Sweigard (Ideokinese), Charlotte Selver (Consciência Sensorial), Moshe Feldenkrais (Método Feldenkrais), Bonnie Bainbridge Cohen (Body-Mind Centering®), Françoise Mézières (Reeducação Postural), Ida Rolf (Integração Estrutural), Bartenieff (Sistema Laban/Bartenieff), dentre outros.

A partir da década de 1970, o filósofo e praticante do método Feldenkrais, Thomas Hanna, reuniu esses conhecimentos com pressupostos comuns e cunhou o termo *somatics*, do grego *soma*, significando “o corpo como totalidade”. Em seu artigo “What is Somatics?”, ele explica que a somática:

É um campo que estuda o soma: ou seja, corpo é percebido através da percepção em primeira pessoa. Quando os seres humanos são observados de fora – a partir do ponto de vista de uma terceira pessoa – o fenômeno do corpo humano é percebido. Mas, quando esse mesmo ser humano é observado a partir do ponto de vista dos seus próprios sentidos proprioceptivos, um fenômeno categoricamente é percebido: o soma humano. (HANNA, 1986, p. 4, tradução livre).

Em seu livro “*Corpos em Revolta*”, publicado nos EUA em 1970 e traduzido no Brasil em 1972, Thomas Hanna traz, ao longo da obra, a palavra “soma” para chamar atenção para a percepção interna, dizendo que os humanos modernos, “mutantes”, tiveram um avanço tecnológico, por um lado; distanciaram-se das sensações viscerais mais básicas de sobrevivência por outro. Ele anteviu o século XXI como aquele em que haveria uma reaproximação do soma, da experiência viva e corporal dos humanos. Através do soma, ele acreditou que as gerações seguintes deixariam de pensar em si mesmas como mentes ou espíritos habitando um corpo no mesmo instante em que descobrissem a si mesmas a partir de seus somas. Ele diz:

“Soma” não quer dizer corpo; significa “Eu, o ser corporal”. “Body” tem, para mim, a conotação de um pedaço de carne – carne pendurada de um gancho no açougue ou estendida sobre uma mesa de laboratório, privada de vida e pronta pra ser trabalhada ou usada. O soma é vivo; ele está sempre contraindo-se e distendendo-se, acomodando-se e assimilando, recebendo energia e expelindo energia. Soma é pulsação, fluência, síntese e relaxamento – alternando com o medo e a raiva, a fome e a sensualidade [...] Os somas são seres vivos e orgânicos que você é nesse momento, nesse lugar que você está. O soma é tudo o que você é, pulsando dentro dessa membrana frágil que muda, cresce e morre, e que foi separada do cordão umbilical que unia você – até o momento da separação – a milhões de anos de história genética e orgânica dentro desse cosmos [...]. (HANNA, 1972, p.28).

Na comunidade da dança, o interesse pela educação somática deu-se, especialmente, pela série de artigos publicados no *Dance Magazine*, por Martha Meyers em 1983, e por seu trabalho no *American Dance Festival*. Este influenciou tanto coreógrafos como bailarinos, professores e instituições. No mesmo festival, os participantes experimentaram uma variedade de terapias corporais tais como Ideokinesis, Técnica de Alexander, Método Feldenkrais e os Fundamentos de Bartenieff. Esses conhecimentos práticos a partir de lições estruturadas de movimento, conhecimentos da anatomia aliados às sensações e ao aperfeiçoamento da coordenação, passaram a ser gradativamente inclusos nos meios de formação em dança das universidades (Fortin, 1999).

Outra revista de origem americana de grande influência foi a *Contact Quarterly*. Esse jornal internacional de dança, improvisação e artes do movimento contemporâneo aborda novas danças, métodos de aula, práticas somáticas de movimento e processos criativos. Através dele, muitos métodos e abordagens somáticas foram divulgados, especialmente o Body-Mind Centering. Artigos e entrevistas de Bonnie Bainbridge Cohen foram publicados originalmente no jornal, sendo que, posteriormente, o material foi reunido e editado no livro *Sensing, Feeling and Action* no ano de

2008, o qual se tornou base principal de divulgação desse conhecimento.

2.2 Origens do Body-Mind Centering®

Bonnie Bainbridge Cohen, artista e terapeuta ocupacional, fundou a School of BMC® em 1973. Seu objetivo era formalizar e articular sua pesquisa de movimento como um veículo de trocas e descobertas. Em sua experiência no ensino, muitas técnicas e aplicações foram encontradas e transformadas em princípios, que seguiram caminhos diversos. Seus alunos, cada um em seus contextos, aplicaram as técnicas experimentadas, de modo que essas concepções, por se tratarem de um material vivo, estiveram sempre em mudança pelas constantes trocas. Assim, o modo como cada pessoa aprende a assimilar é guiado segundo sua intuição própria, que se abre para outras experiências (metáfora utilizada por Cohen, 2012, p. 2).

Cohen (2012) define que o início do seu trabalho aconteceu durante o segundo grau, quando explorou ritmo e dança com crianças que tinham paralisia cerebral. Mais tarde, estudou Terapia Ocupacional e, durante dez anos, trabalhou em hospitais, de maneira, muitas vezes, não convencional. Outra inspiração foi que, por muito tempo, ela ministrou aulas de dança e trabalhou com bailarinos que sofriam de problemas de alinhamento corporal.

Houve, em seu trabalho, influência significativa de Erick Hawkins quando, em 1964, desenvolveu seus estudos na Erick Hawkins School of Dance, em Nova York. Erick Hawkins, nascido em Trinidad, no Colorado, foi bailarino e coreógrafo. Estudou dança na Áustria e aprofundou seus conhecimentos na The School of American Ballet. Dançou na Balanchine's American Ballet e depois passou a dançar com Martha Graham em algumas coreografias. Ao desenvolver seu próprio trabalho, trouxe sua influência das danças dos índios americanos, da estética japonesa, do pensamento Zen, bem como dos clássicos gregos, como sugere Linda Hartley (1995). Ele redefiniu sua técnica de dança, permitindo um entendimento de princípios da cinesiologia e criando uma ponte para os estudos somáticos¹². Bonnie B. Cohen (2012) diz que, embora Hawkins não tenha dado nenhum tipo de indicação terapêutica, ela reconheceu em seus princípios a ideia de não-esforço, de não utilizar energia desnecessária para o movimento.

Outro princípio, apontado por Adriana Almeida Pees (2010, p. 251), é que “Hawkins acreditava que o papel do professor é o de ajudar os estudantes a descobrirem por si mesmos os princípios de movimento por meio da experiência corporal”. Essa forma de conduzir fez sentido para Cohen, que a agregou à sua prática. A esse respeito, Hartley explica que:

¹² Para maior aprofundamento, ver <http://erickhawkinsdance.org/#history>.

As pessoas chegavam até ela procurando ajuda para seus problemas físicos e psicológicos, e se recuperavam de forma notável, embora ela fosse incapaz naquele momento de articular o que ela havia feito e identificado para facilitar tal cura. Foi o desejo de entender e comunicar aos outros a habilidade natural “de se perceberem e ajudarem a si mesmos” que a guiou nesta busca. E esse trabalho foi envolvido nos princípios e prática do Body-Mind Centering. (HARTLEY, 1995, p. 24, tradução livre).

No intuito de avançar em suas pesquisas, Bonnie B. Cohen fez treinamentos em Terapia para o Desenvolvimento Neurológico na Inglaterra, especialmente com Mrs. Bobath, terapeuta física e ginasta. Lá, pôde trabalhar com crianças que apresentavam disfunções cerebrais severas. Também estudou Reeducação Neuromuscular com Bárbara Clark e Andre Bernard (professores especialistas em Ideokinesis); *Katsugen Undo* (“a arte de treinar o sistema nervoso”) com Haruchi Noguchi, no Japão; Análise de Movimento Laban e Fundamentos de Bartenieff com Irmgard Bartenieff; e Dança Terapia com Marian Chase. Além disso, aprofundou esses conhecimentos entre mente e corpo praticando yoga, meditação, artes marciais, trabalho vocal e terapia craniossacral.

A partir do aprendizado sobre desenvolvimento adquirido na Inglaterra e da experiência que teve trabalhando em hospitais, Cohen decidiu colocá-los em prática com bailarinos e adultos interessados. A forma que escolheu para compartilhar sua experiência foi através da revisão de livros de anatomia e modelos tridimensionais de plástico. Sinalizava a maneira de observar como era cada parte do corpo – sua forma, aparência e a relação com as demais –, orientando seus alunos para que observassem e sentissem em seus próprios corpos as partes estudadas.

Desse modo, é importante salientar que, para o BMC®, o próprio corpo é a base do treinamento, pois todas as pessoas com as quais Cohen estudou tinham experiências variadas de movimento. Bonnie B. Cohen (2012, p. 8), explica que “quando estudei anatomia, ela estava toda baseada na observação e memorização. Eu não tinha o que fazer com meu próprio corpo e minha própria experiência” (tradução livre). Diz ainda que: “no BMC®, nós somos o material, nossos corpos e mentes são nosso meio de exploração. A busca é a experiência com o material. Nós somos cada um o estudo, o estudante, o professor” (COHEN, 2012, p.1, tradução livre).

2.3 Principais Conceitos

“Eu vejo o corpo como sendo a areia. É difícil estudar o vento, mas se você observar a forma dos padrões dos caminhos da areia desaparecendo e ressurgindo, então você pode seguir o padrão do vento, ou nesse caso, a mente. Eu soube há muito tempo que o que eu estava vendo no nível físico era somente dez por cento de toda a imagem que eu estava vendo. Principalmente porque o que eu observava era o processo da mente.”

O BMC[®] trata da exploração de diversos territórios corporais vivos e, ao mesmo tempo, mutáveis. A mente (pensamentos, sensações, energia, alma e espírito) é explorada através dos tecidos corporais pelo toque, corporificação, somatização, voz e criatividade. Dessa exploração, é possível compreender como a mente se manifesta no corpo (COHEN, 2012).

A palavra *mind*, ou “mente”, no BMC está conectada a uma experiência particular entre mente e corpo. Está associada a um sistema corporal que pode ser chamado de tecido específico: esqueleto, músculo, sangue, órgãos, entre outros. Ela também pode ser experienciada e vista quando direcionamos nossa atenção a um sistema específico ou quando nos movemos com um certo foco e qualidade reconhecida. Linda Hartley indica que:

O que nós experienciamos e observamos é uma qualidade específica de consciência, sensação, percepção e atenção quando incorporamos o padrão de movimento ou sistema do corpo; isso é a “mente” de qualquer padrão ou sistema e é uma expressão da integração mente-corpo. (HARTLEY, 1995, p.26, tradução livre)

É significativo salientar que os processos corporais de experiência não são separados das funções mentais; elas se influenciam mutuamente de forma sutil e complexa. Dessa forma, para Cohen (2012), a palavra “*centering*”, no BMC[®], está conectada com o balanceamento entre corpo e mente baseado no diálogo e o diálogo na experiência (metáfora utilizada por Cohen, 2012, p.1). Portanto, não é um lugar de chegada; o que importa é vivenciar o trânsito entre mente e corpo.

A partir desse pensamento, o BMC[®] entende que existe um trânsito fluido entre a consciência e a inconsciência como uma continuidade da mente e este flui em ambas as direções o tempo todo. Elas são cada uma a sombra ou suporte do movimento da outra. Cohen esclarece:

Quando nós estamos imersos ou expressando um dos aspectos da consciência mais do que outro, estamos ativamente ainda no outro. É no deslocamento e alternância entre os papéis de escuta e expressando funções dentro de um continuum que conhecemos a nós mesmos e nos sentimos fortes e livres na mente/emoção/ espírito. (COHEN, 2012, p. 13, tradução livre).

Outro aspecto fundamental é que há uma relação entre o menor nível de atividade do corpo e o maior movimento do corpo, ou seja, a célula se alinhando internamente ganha movimento expresso através do espaço. Envolve articulação, identificação, diferenciação e interação de diversos tecidos do corpo e a descoberta dessas qualidades próprias que contribuem para o movimento. Da mesma forma, envolve processo de desenvolvimento celular (ontogênese: padrão de desenvolvimento infantil do movimento). Cohen (2012) sugere que esse alinhamento acontece

via toque, movimento, visualização, voz, arte, música, meditação, diálogo verbal, para que se abra a consciência e o processo adquira outros significados.

A respeito do toque, o BMC® entende que, quando tocamos alguém, esse alguém também nos toca, ou seja, ocorre uma troca recíproca e, portanto, não há uma relação de poder sobre o outro. Há uma relação de respeito pelo corpo e processo do outro, quando me reporto ao corpo desse outro não é com o intuito de corrigir e sim de escutar. Assim, Bonnie B. Cohen (2012, p. 6) explica que “a arte do toque e repadronização é a exploração da comunicação através do toque – a transmissão e aceitação da fluidez da energia dentro de nós mesmos e nós mesmos e os outros”. Cada tecido explorado precisa ser acessado na pessoa que toca, através da própria sensação e imagens internas, como de órgão para órgão, de fluido para fluido, de osso para osso.

Assim como o toque, a voz para o BMC é o *embodiment* da fisiologia, o que nos permite comunicarmo-nos com o meio externo. Respirar é automático e sofre influência da fisiologia interna e de estados psicológicos; ou o contrário, a própria respiração pode influenciar nosso comportamento e o funcionamento fisiológico. Assim como as diferentes qualidades de movimento, existem diferentes qualidades vocais, e, nessa comunicação com o mundo, se reflete no funcionamento de todos os sistemas do corpo.

O processo de *embodiment*, termo utilizado por Cohen (2012), significa que há uma diferenciação entre “o que sou eu e o que não sou eu”; há uma diferenciação clara entre mim e o mundo. De acordo com Hartley (2012), o *embodiment* carrega o sentido de que o corpo é a nossa própria casa; estar em si próprio, estar presente no seu corpo, é habitar-se. Também, como propõe Elisa Belém (2011, p. 65): “a palavra *embodiment* se refere a tornar algo físico ou corporificar”. E quando não corporificamos um sistema ou tecido, nós temos a imagem, mas não temos a sensação. Assim, é diferente dizer que tenho determinado músculo, osso ou fáscia em mim mesmo e senti-lo visceralmente no próprio tecido. Nas palavras de Cohen:

O processo de corporificação é um processo de ser, não é um processo de fazer, não é um processo de pensar. É um processo de consciência em que o guia e a testemunha se diluem na consciência celular. A visualização e a somatização fornece os passos para a corporificação, ajudam-nos a voltar à pré-consciência com a “mente” consciente [...] A corporificação é uma presença automática, clareza e conhecimento, sem ter que procurar por ela ou dar atenção. Como se diz no Zen: “quando você come, come. Quando você dorme, dorme. (COHEN, 2012, p. 157, tradução livre).

Por conseguinte, o processo de corporificação é acessado por meio da visualização das imagens anatômicas de forma consciente; através de livros de anatomia ou modelos plásticos, podemos criar a imagem interna e a sensação daquele tecido. Cohen (2012, p. 157) explica que a “visualização é um processo pelo qual o cérebro imagina aspectos do corpo e, ao fazê-lo, informa o

corpo que ele (o corpo) existe”. Após vermos alguma imagem, ela é retida na mente que, por sua vez, busca tornar-se consciente no corpo, isto é, uma visão interna cinestésica. A cinestesia é entendida aqui como um senso espacial, interno e externo, ligado à sensação do movimento.

Então, é através do processo de somatização que os sistemas sensoriais cinestésico, proprioceptivo (posição do corpo no espaço) e tátil informam o corpo que ele mesmo existe. Nesse processo, o próprio corpo é testemunha, emana a própria sensação da parte tocada ou através do movimento. Diante disso, o que é sentido pode ser trazido à consciência no presente e se deixar levar por ela, porém, não é a motivação; a motivação é a ação baseada na percepção. Desse modo, quando temos consciência de como sentimos e percebemos, é possível compreender nossos padrões; portanto, podemos escolher explorar novos caminhos e, para isso, precisamos da nossa curiosidade. A esse respeito, Bonnie Bainbridge Cohen propõe:

É através dos sentidos que nós recebemos informação do meio interno (nós mesmos) e do meio externo (outros e o mundo). Como nós filtramos, modificamos, distorcemos, aceitamos, rejeitamos e usamos a informação é parte do ato de perceber. (COHEN, 2012, p. 5, tradução livre).

Para o BMC, existe a distinção entre sentir e perceber. Sentir é um aspecto relacionado aos órgãos dos sentidos, um processo mecânico envolvendo os receptores e nervos sensoriais. Já o processo de perceber diz respeito a uma relação pessoal com as informações recebidas. (COHEN, 2012). Isso significa dizer que a percepção, embora venha dos órgãos dos sentidos, ela é completamente particular.

Importante destacar aqui que Cohen derivou a palavra “somatização” de Thomas Hanna, “soma” por ele nomeada - como a experiência do corpo em contraste com o corpo objetivo. Quando o corpo é experienciado de dentro, sem a separação do corpo e da mente, ela é completa. Cohen explica:

Tom (Thomas Hanna) falou sobre isso durante a década de 60, no seu primeiro livro, utilizando o termo “soma”, em *“Corpos em Revolta”* na década de 1970. Tom cunhou o termo “*somatics*” [grifo da autora] em 1976 quando fundou o The Somatics Magazine-journal of Bodily Arts and Sciences. ‘Somatics’ também nomeou o campo de estudo – o estudo do corpo através da perspectiva da experiência pessoal. O Body-Mind Centering é uma pequena parte desse campo em desenvolvimento. (COHEN, 2012, p. 1, tradução livre).

Os conceitos do BMC[®] são a consequência de histórias pessoais, estudos e um grande número de indivíduos que se envolveram nessa exploração. E as experiências surgidas não serviram como análise do quanto foi aprendido, mas como, diariamente, as descobertas foram agregadas no inconsciente dos indivíduos em movimento. Esse material, estudado há mais de 38 anos, segue em constante descoberta, e novos estudos são agregados.

2.4 Os Sistemas Corporais

Embora o BMC[®] estude os sistemas separadamente, estes são vistos como complementares entre si. Eles são interdependentes, dão suporte e expressão complementar uns aos outros. Cohen esclarece:

Todos os sistemas são ativos o tempo todo, promovendo tanto suporte como função expressiva. É esta sobreposição complexa e tramada dos sistemas que dá ao nosso movimento distinções sutis e pessoais. Você pode improvisar e descobrir sua própria relação com esses sistemas e suas qualidades. (COHEN, 2012, p. 14, tradução livre).

Mais do que apresentar aqui o mapeamento dos tecidos e suas estruturas, a ideia de *mind* e de *embodiment* entendidas por Bonnie Bainbridge Cohen em conversa com autoras que estudaram na School of Body-Mind Centering, pretendo trazer aspectos associados às qualidades de movimento. Serão apresentados de forma breve os sistemas corporais estudados por essa abordagem. Se o leitor quiser aprofundar algum dos sistemas, deve consultar o livro *Sensing, Feeling and Action*, de Bonnie Bainbridge Cohen.

Outra perspectiva importante é que o BMC não diz “como” fazer. Portanto, a *mind* é a qualidade que pode ser agregada a qualquer tipo de dança ou técnica que envolva movimento. Trago algumas imagens de espetáculos na tentativa de ilustrar o que poderiam ser as *minds*; a leitura foi feita de forma intuitiva e por afinidade, não necessariamente nos espetáculos foram experienciados tais sistemas.

2.4.1 Sistema Esquelético e Muscular

O Sistema Esquelético, nossa estrutura básica de suporte, é composto por ossos e articulações, que oferecem alavancas de movimento no espaço e, ao mesmo tempo, dão suporte ao corpo em relação à gravidade.

Sua *mind*, envolvendo mente e corpo, está relacionada à estruturação organizada. Ao colocar foco nesse tecido, é possível acionar um suporte de aterramento aos pensamentos, alavanca de ideias e sustentação ou espaço entre articulação de ideias e entendimento de suas relações. (COHEN, 2012).

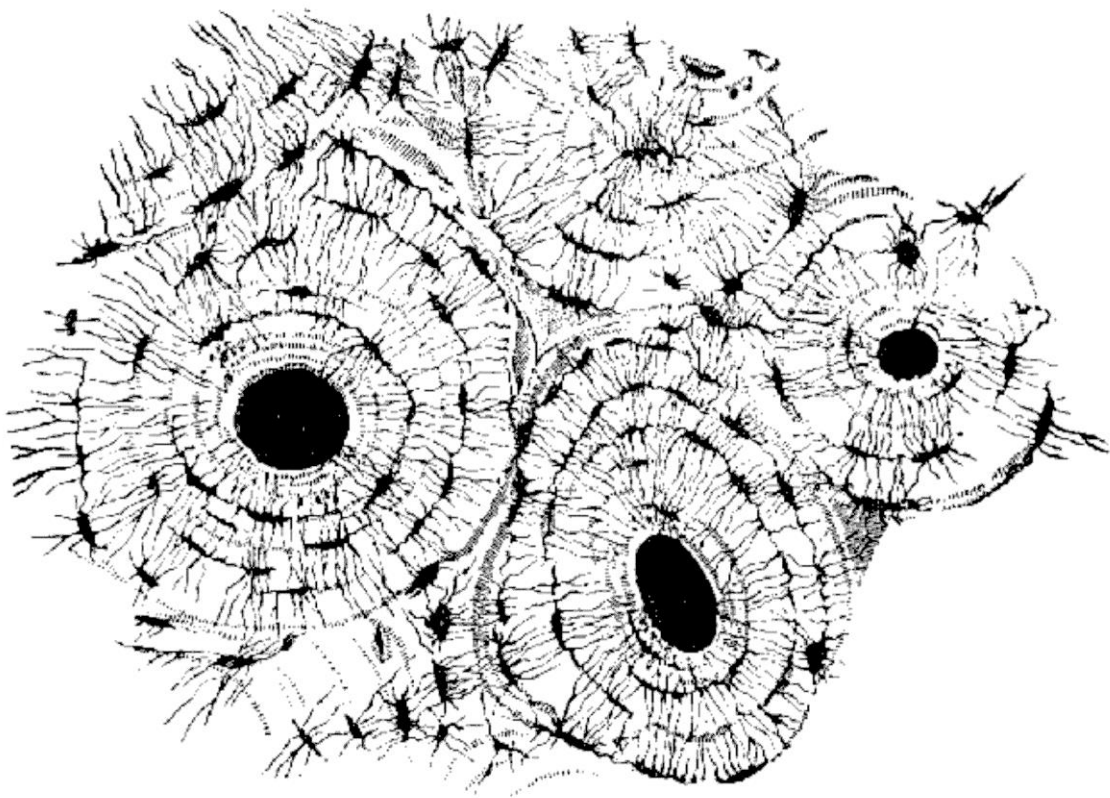


Figura 2 - Transverse section of compact tissue bone. Magnified. (Sharpey.) Corte transversal do osso compacto [tradução livre]. Fonte: Gray's Anatomy Student Edition, 2012.

Na foto abaixo é possível perceber o suporte e alavanca dado pelo osso ao movimento através do espaço.



Figura 3 - Improvisação com o grupo Diversos Corpos Dançantes. Foto: Carla Vendramin

Em termos de movimento, através do esqueleto, é possível organizar linhas claras, força, alinhamento eficiente e distribuir linhas de estresse uniformemente pelo corpo, promovendo articulação livre. (COHEN, 2012).

Já os músculos são responsáveis pelo movimento, dando suporte e balanceamento para os ossos ao permitirem que se movam pelo espaço. Através do sistema muscular, a *mind* é explorada pela incorporação da vitalidade, expressão da força, do engajamento do diálogo entre a resistência e

a resolução (metáfora utilizada por Cohen, 2012, p. 3).

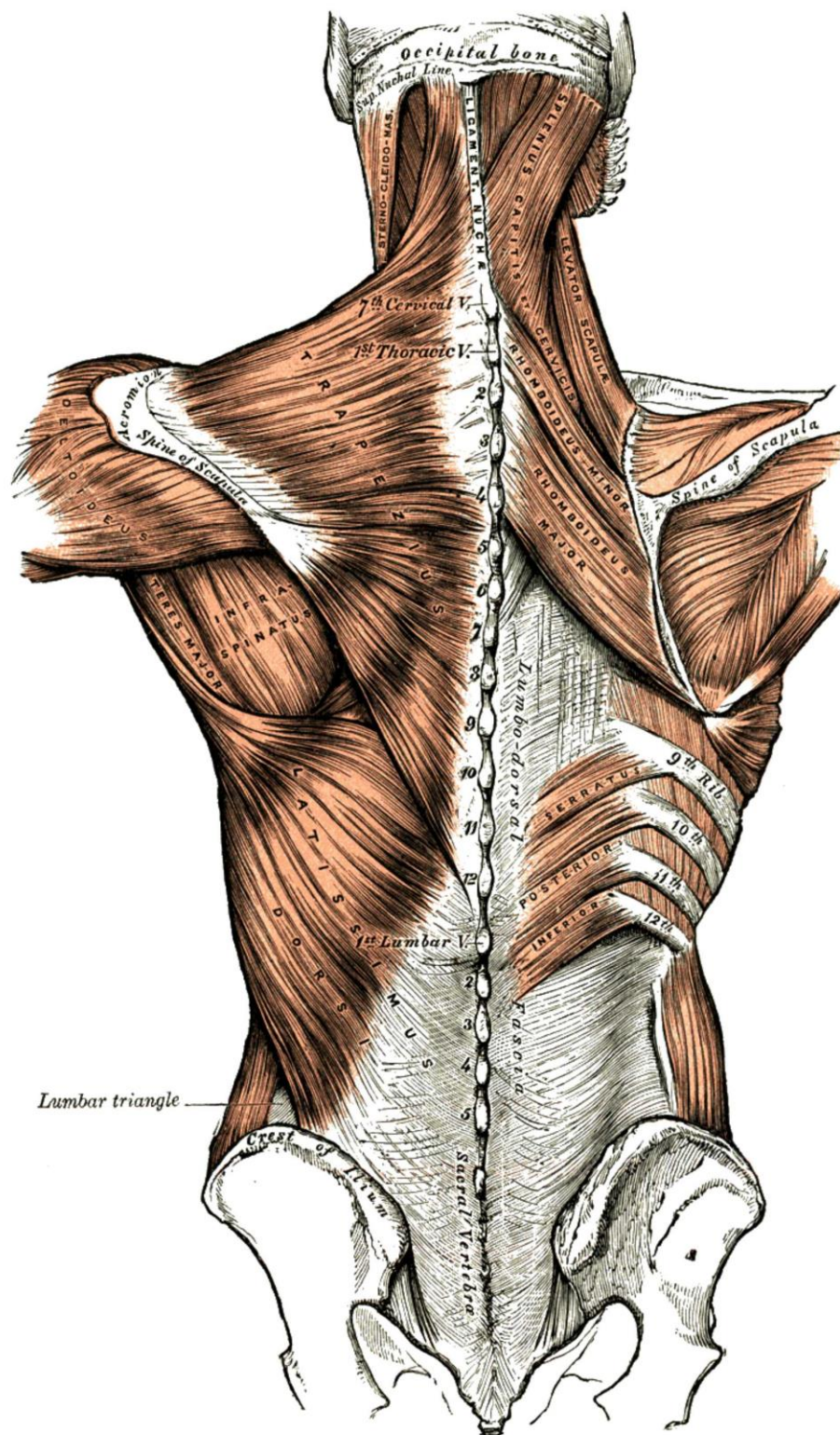


Figura 4 - Muscles connecting the upper extremity to the vertebral column. Fásia e Musculatura conectando a parte superior pela coluna vertebral. [Tradução livre] Fonte: Grays Anatomy Student Edition, 2012.

Na foto abaixo é possível perceber o movimento e força dado aos ossos pelo sistema muscular.



Figura 5 - Espetáculo “Na Solidão”. Foto: Felipe Ravison.

2.4.2 Sistema dos Ligamentos

Os ligamentos estão localizados nos limites entre um osso e outro e, ao mesmo tempo, abraçam os dois. E são como as “rédeas” dos ossos, dão-lhes a direção e guiam também a resposta muscular, isto é, dão trilha para os músculos. São eles que suspendem os órgãos através da cavidade abdominal e torácica.

Esse sistema oferece clareza, especificidade e eficiência no alinhamento e movimento dos ossos e órgãos. A *mind* dos ligamentos está no foco e na concentração em detalhes. Linda Hartley (1995, p.156) complementa: “os ligamentos refinam a clareza espacial, adicionando sinuosidade, qualidade de tensão da direção e conectividade através do esqueleto que estende o movimento pelo espaço”.

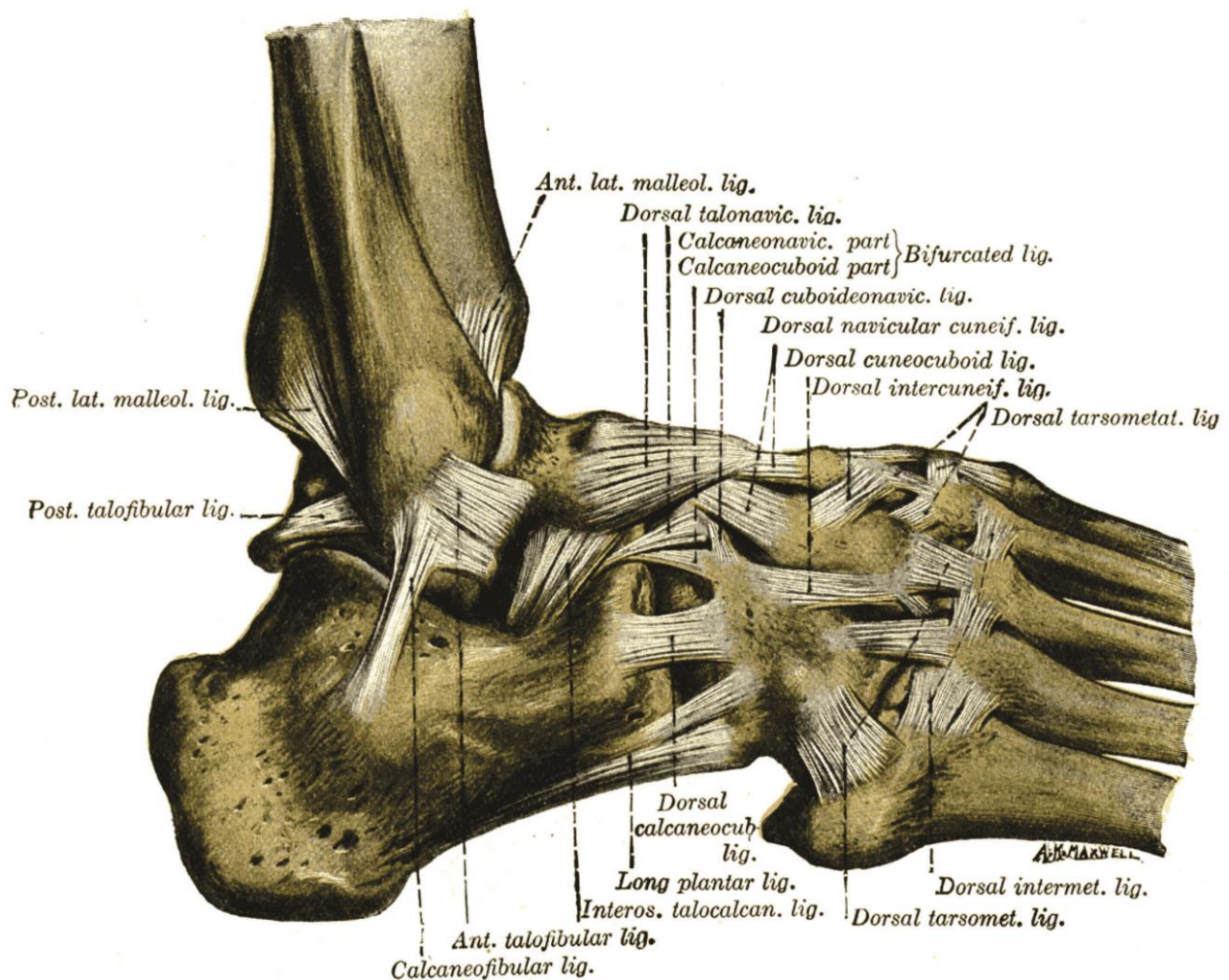


Figura 6 - The ligaments of the foot from the lateral aspect. Ligamentos do pé pela vista lateral [tradução livre]. Fonte: Gray's Anatomy Student Edition, 2012.

Na foto abaixo, percebo as linhas claras e sinuosas no espaço, lembrando-me do sistema dos ligamentos.



Figura 7 - Espetáculo “Outros Quintanas”. Foto: Lu Mena Barreto.

2.4.3 Sistemas Orgânico e Endócrino

Os órgãos são responsáveis pelas funções vitais do corpo, de sobrevivência interna como a respiração, alimentação e eliminação. São o conteúdo do esqueleto, que é nosso contêiner. Eles nos proporcionam senso de volume, corpo preenchido e autenticidade orgânica. Dessa forma, Bonnie B. Cohen afirma:

Cada órgão é uma unidade separada, mas também está interrelacionado com todos os outros órgãos, funcionando como um sistema através de seu ritmo, energia fluida e movimento. A tonicidade dos órgãos estabelece uma base postural tônica da nossa musculatura esquelética. O tônus com que cada órgão inicia e sequencia o movimento através de seu próprio espaço e dos seus corpos promove uma organização interna que contribui para padronizar nossa musculatura esquelética. (COHEN, 2012, p. 29-30, tradução livre).

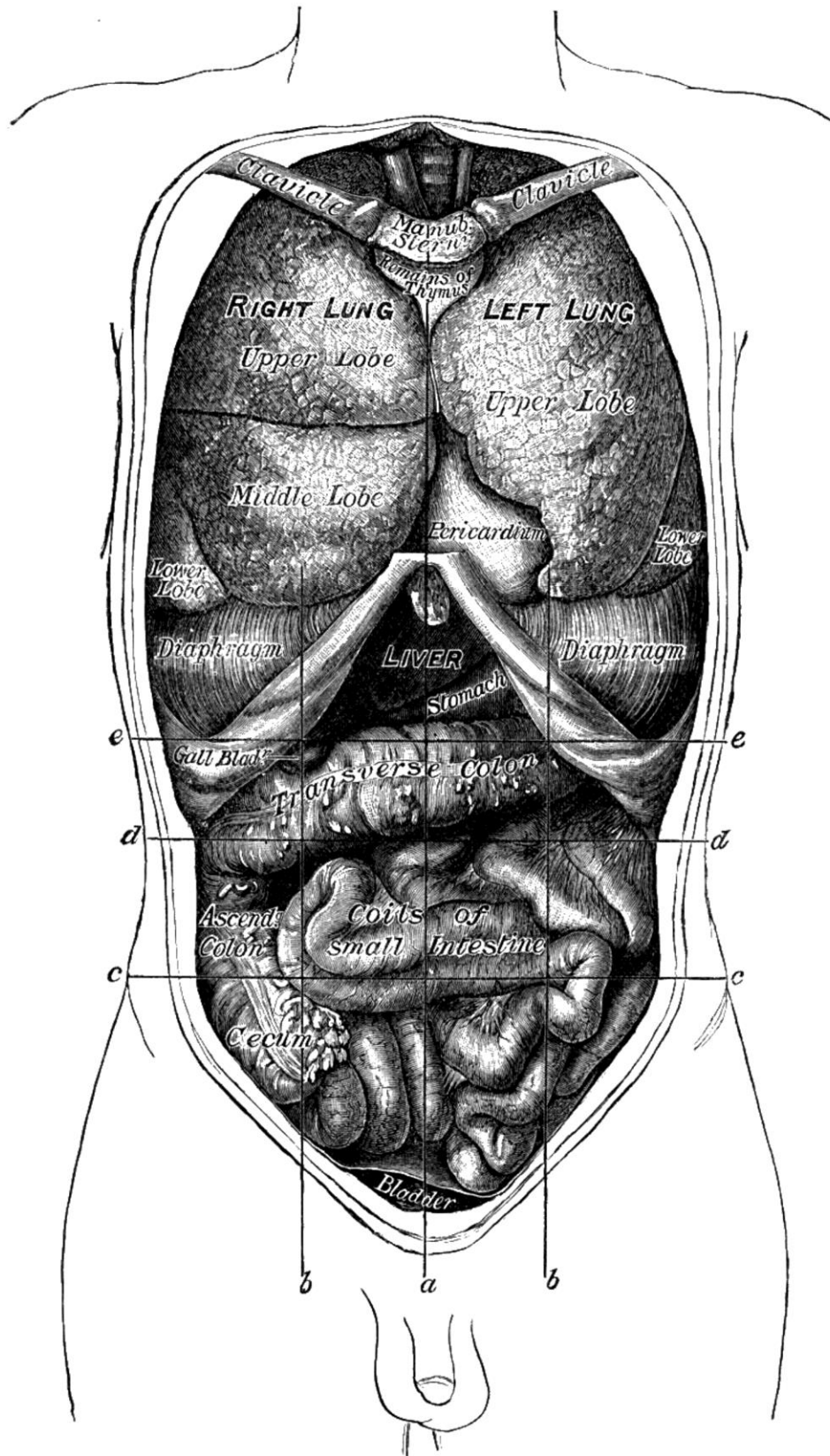


Figura 8 - Front view of the thoracic and abdominal viscera. Visão frontal das vísceras torácicas e abdominais [Tradução Livre]. Fonte: Grays Anatomy Student Edition, 2012.

Na foto abaixo, relaciono as imagens com órgãos pela afinidade expressiva dada pelo corpo

da bailarina ao segurar um penico como contêiner de sua sensação orgânica; ao segurá-lo perto do seu estômago e intestino, aparece no movimento. Assim também como os balões do cenário lembram a textura dos órgãos.



Figura 9 - Espetáculo “Solo em Água Fervente. Foto: Kim Vianna.

As glândulas endócrinas são o sistema que governa todo o complexo químico do corpo e

estão alinhadas com o sistema nervoso. As secreções chegam direto para o fluxo sanguíneo e o seu equilíbrio ou desequilíbrio influenciam as células do corpo todo. Suas células secretam hormônios na corrente sanguínea, inibindo ou estimulando uma função.

Através do sistema endócrino é possível experimentar o equilíbrio e o caos, a cristalização da energia, a intuição e a percepção, a espiritualidade. E cada glândula desperta alguma dessas dimensões expressivas manifestadas através dos nossos ossos.

O balanceamento de movimento através do nosso contêiner ósseo, formado pelo sistema esquelético-muscular, preenchido como conteúdo do sistema orgânico e endócrino, integram a forma de movimento com fluidez orgânica e sensação, preenchem o movimento.

2.4.4 Sistema Nervoso

O aspecto principal do sistema nervoso é que ele controla funções normalmente não conscientes. É dividido em sistema nervoso autônomo e sistema nervoso periférico. O sistema nervoso autônomo enerva os órgãos, glândulas e veias sanguíneas e é responsável pelo equilíbrio interno do corpo. Ele está subdividido em Sistema Nervoso Simpático e Parassimpático.

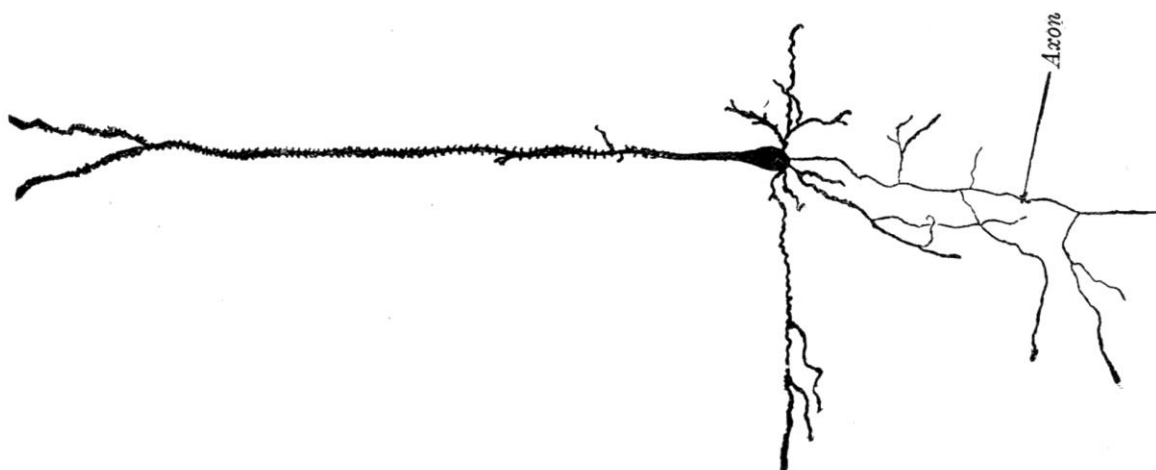


Figura 10 - Pyramidal cell from the cerebral cortex of a mouse. Célula piramidal do córtex cerebral de um rato [tradução livre]. Fonte: Gray's Anatomy Student Edition, 2012.

A figura abaixo denota a multiplicidade de conexões pela afinidade com o sistema nervoso, entre o mundo interno e o externo, estabelecendo a base perceptual com o mundo.



Figura 11 – Discothèque, Foto: Leo Lin

O Sistema Nervoso Simpático está relacionado ao susto, combate ou reações de frio. Aumenta as batidas do coração, respiração e geralmente possibilita que o canal sanguíneo esteja aberto para que o sangue flua para as vísceras e dentro dos músculos esqueléticos e cérebro. Ao iniciar o movimento por ele, é possível trazer a qualidade de alerta através do meio ambiente. O foco do movimento está para fora, salientando a percepção orientada para o meio externo como visão, olfato, os ouvidos e o tônus muscular.

Já o Sistema Parasimpático está relacionado às funções digestivas, reparação e recuperação. Acionando o movimento através desse sistema, é possível trazer a atenção direcionada para a consciência interna. A meditação, visualização e técnicas sensoriais de consciência auxiliam para trazer o foco interno.

O Sistema Nervoso Periférico ou Somático controla a musculatura esquelética e integra dois pontos principais: o sistema nervoso central, incluindo cérebro e medula, e o sistema nervoso periférico, que trata do crânio, coluna e nervos periféricos.

A *mind* do Sistema Nervoso sustenta a precaução e o pensamento e proporciona a precisão para a coordenação motora. Ele estabelece uma base perceptual de como vemos e interagimos com o mundo interno e externo.

2.4.5 Sistema dos Fluidos

O Sistema dos fluidos é o maior sistema de transporte do corpo. Sustenta a presença (estarmos em nós mesmos) e transporte e, ao mesmo tempo, desempenha uma função de contrabalanço entre tensão e relaxamento, descanso e ação. Os fluidos são essencialmente compostos por água e mudam de características conforme passam por diferentes membranas, percorrendo diferentes canais e interagindo com substâncias variadas. Os fluidos são: celular, intercelular (intersticial ou entre tecidos), sangue, linfa, cerebrospinal (CSF), sinovial e gordura.

2.4.5.a Fluido celular

A *mind* do fluido celular é de presença, estar no absoluto descanso e presença a cada movimento.

A figura abaixo está relacionada pela afinidade com a presença celular e o seu descanso em movimento dado pelo fluido celular.

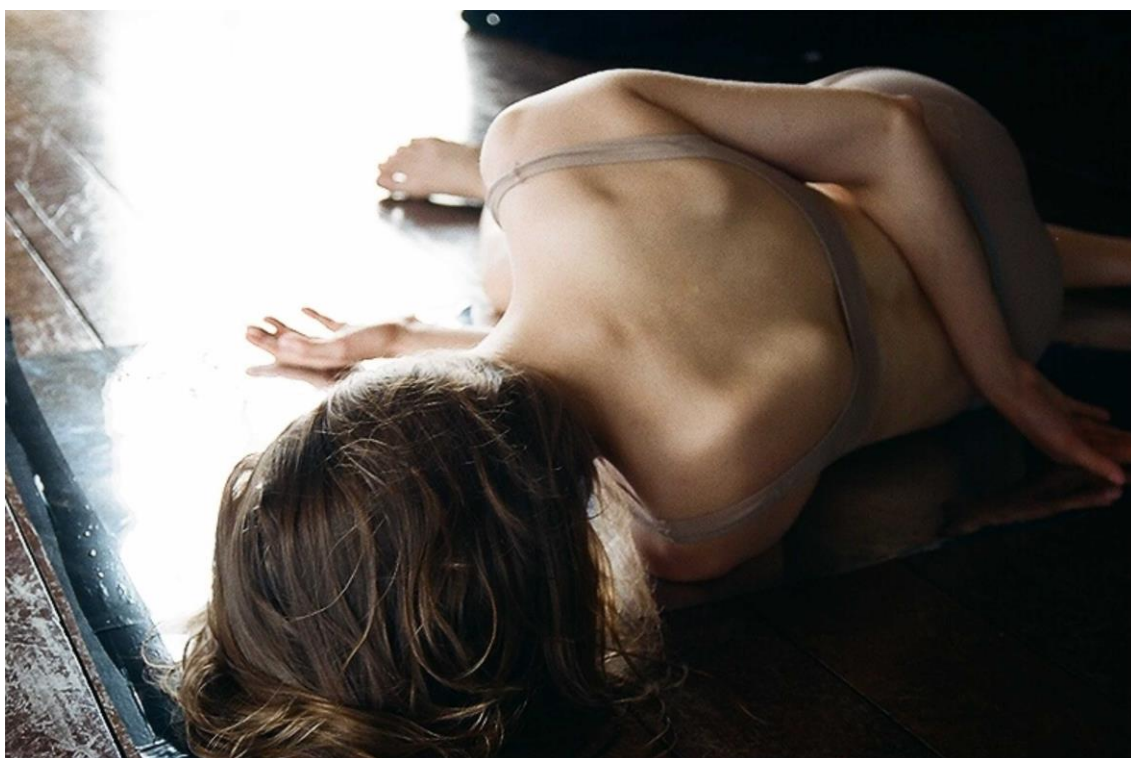


Figura 12 - Espetáculo solo “ O Corpo Visível ‘entre’ Espelhos”. Foto: Leila Coffy.

2.4.5.b Fluido Intercelular

A *mind* do fluido intercelular é de vitalidade, força, sensibilidade, “esponjosidade” e envolvimento ativo com o meio externo.

A foto abaixo demonstra afinidade com o fluido intercelular sensível e vital no movimento.



Figura 13 - Bastidores da desmontagem do espetáculo “Solo em Água Fervente”. Foto: Juliano Rossi de Jesus.

2.4.5.c Sangue

O sangue tem circularidade pelos batimentos cardíacos, pelas veias, artérias e capilares. As artérias carregam sangue do coração para os capilares; e as veias carregam o sangue dos capilares para o coração. É dividido em sangue arterial e sangue venoso. A *mind* é de circulação, nutrição, ritmo.

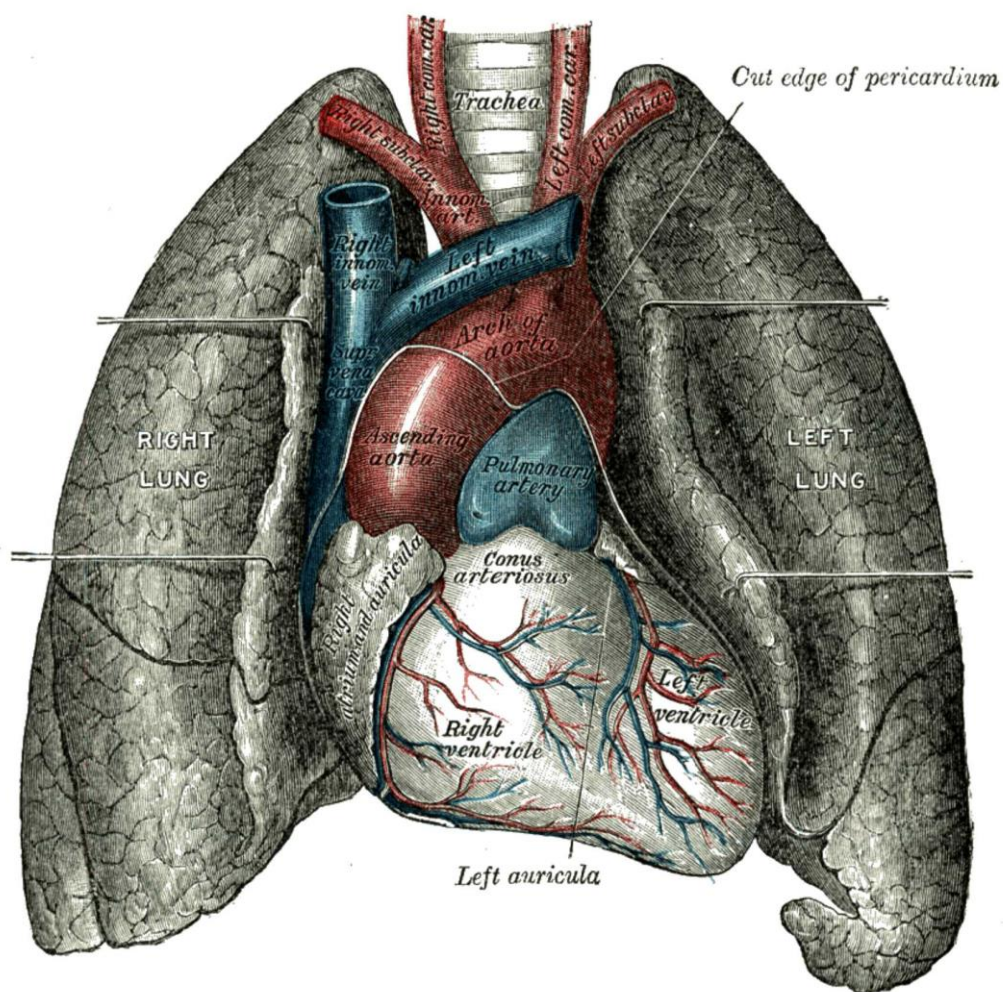


Figura 14 - Front view of heart and lungs. Vista do coração e pulmões [tradução livre] Fonte: Gray's Anatomy Student Edition, 2012.

2.4.5.d Sangue venoso

Estabelece presença entre descanso e ação, promove sensação de gentileza, fluidez entre “eu” e os outros. A *mind* do sangue venoso é de onda, de continuidade, de nunca terminar, de ascender e cair, fluxo e refluxo, nutrição.

Na imagem abaixo, percebo a afinidade pelo movimento de continuidade, fluxo e do reflexo do sistema venoso.



Figura 15 – Solo em água fervente, Foto: Kim Vianna

2.4.5.e Sangue Arterial

Expressão das batidas do coração através de um pulso preciso, alternando entre ação e descanso. A *mind* do sangue arterial é a pulsação, o ritmo, a atividade, a assertividade, a fluidez para fora do coração.

Na imagem abaixo percebo afinidade com o sangue arterial pelo ritmo, assertividade e fluidez.



Figura 16 - Espetáculo “Solo em Água Fervente”. Foto: Juliano Rossi de Jesus.

2.4.5.f Linfa

A *mind* mente da linfa é a especificidade, a clareza, a diretividade, a fluidez contínua e invariável, a defesa, o foco claro, a delicadeza, os limites.

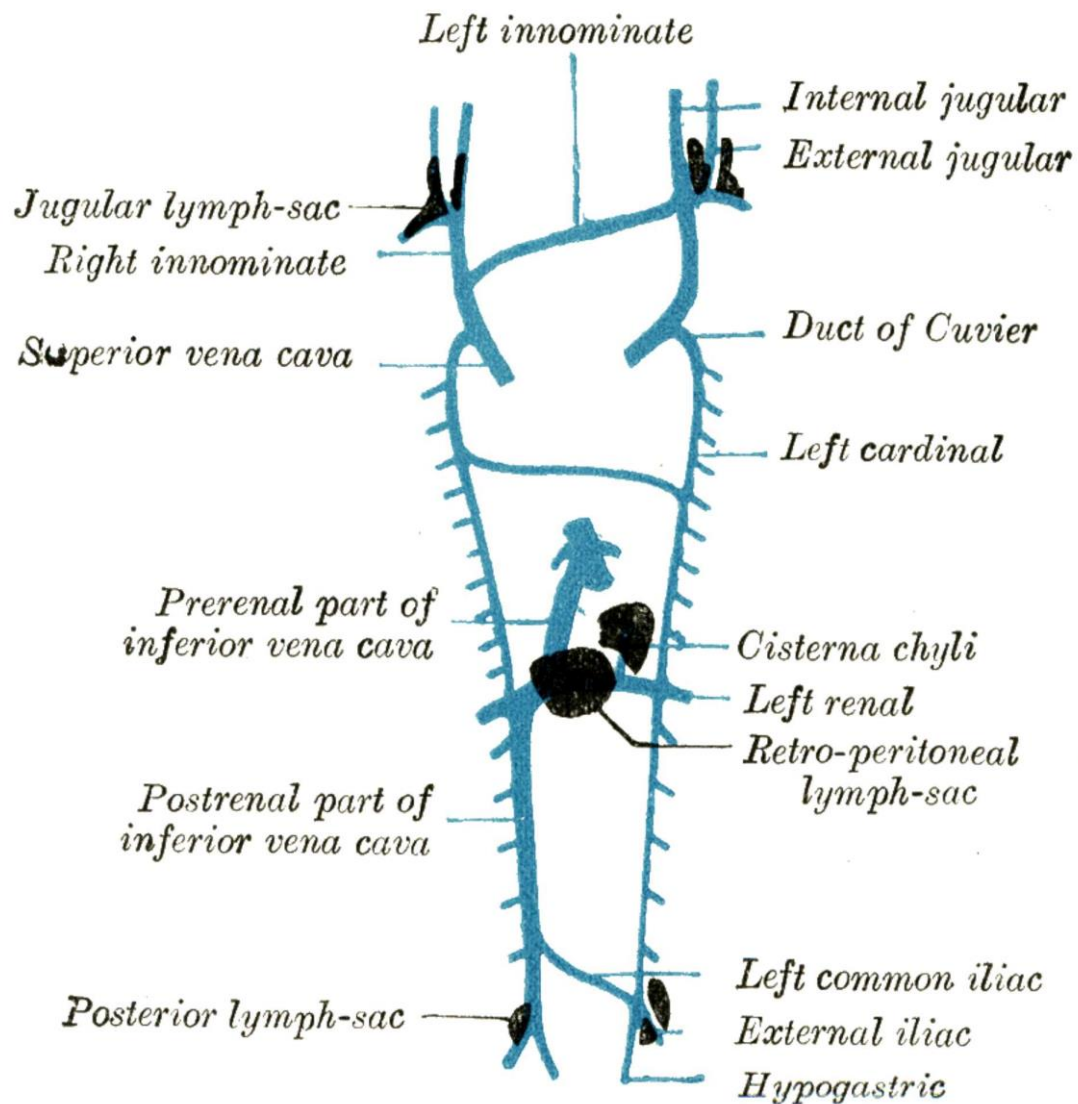


Figura 17 - Scheme showing relative positions of primary lymph sacs based on the description given by Florence Sabin.
Esquema mostrando as posições relativas dos sacos linfáticos primários baseados na descrição dada por Florence Sabin

Na figura abaixo percebo uma clareza de foco no espaço tendo afinidade com a linfa.



Figura 18 - Espetáculo “Outros Quintanas”. Foto: Lu Mena Barreto.

2.4.5.g Líquido Cerebrospinal

É o fluido do sistema nervoso. Está relacionado a um estado de descanso meditativo e à medula como infinita. Suas qualidades são: clareza, não esforço, pausa em atividade, consciência, fluidez através da coluna, sustentação, eternidade, espaço infinito, suspensão entre terra e céu.

Nessa figura, percebo afinidade com a calma, leveza e suspensão ligadas ao líquido cerebrospinal.



Figura 19 - Espetáculo “Polaróides Made in Dança”. Foto: Bruno Goularte Barreto

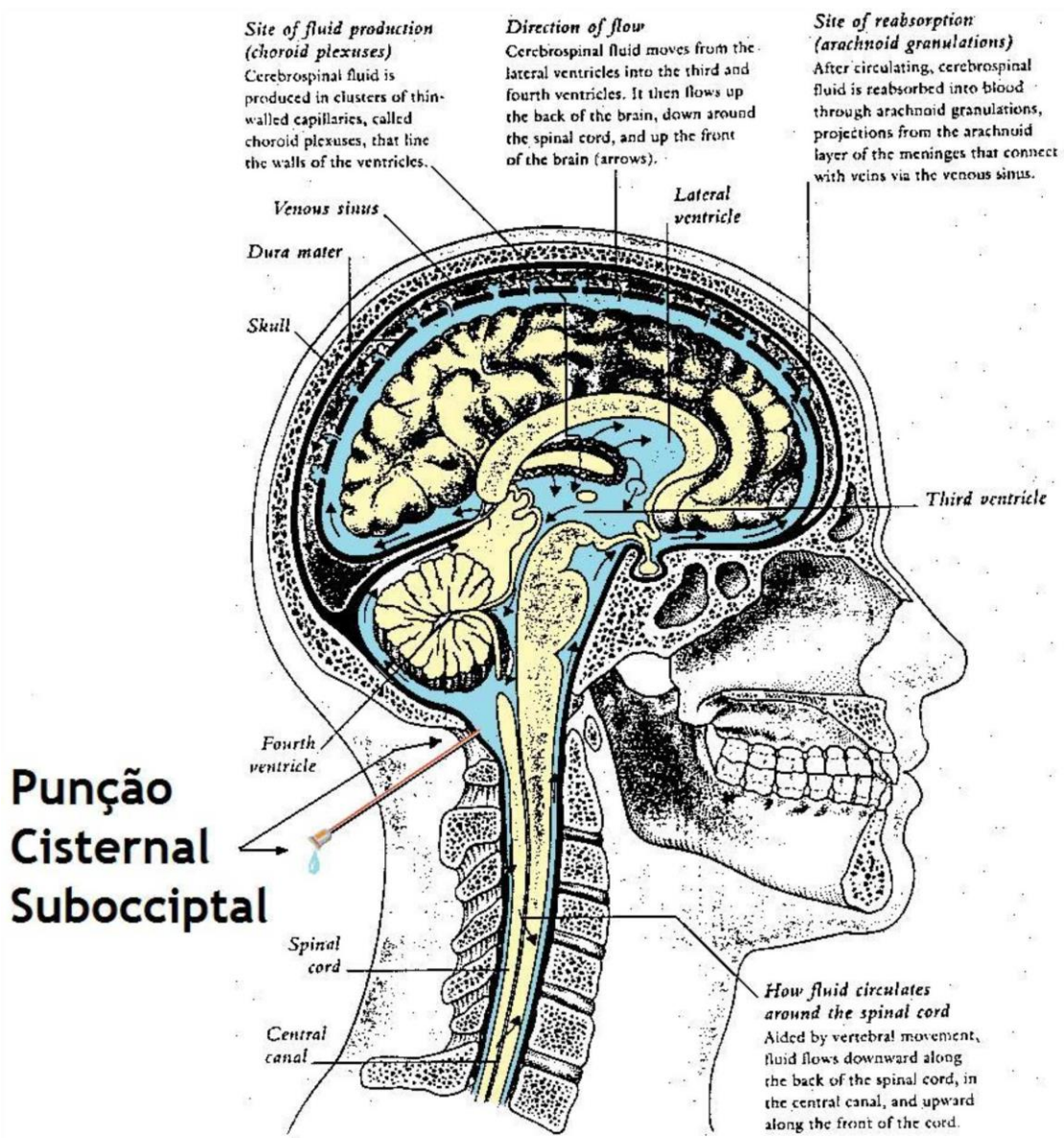


Figura 20 - Líquor. Punção Suboccipital. Fonte: <http://drantonioguimaraes.site.med.br/index.asp?PageName=O-20exame-20de-20l-EDquor>

2.4.5.h Líquido Sinovial

Líquido viscoso contido entre as articulações que é produzido nas membranas sinoviais. As características de suas qualidades de movimento são frouxas, emborrachadas, sacolejadas, de fluxo livre, desobstrução, rebote, despreocupação e relaxamento.

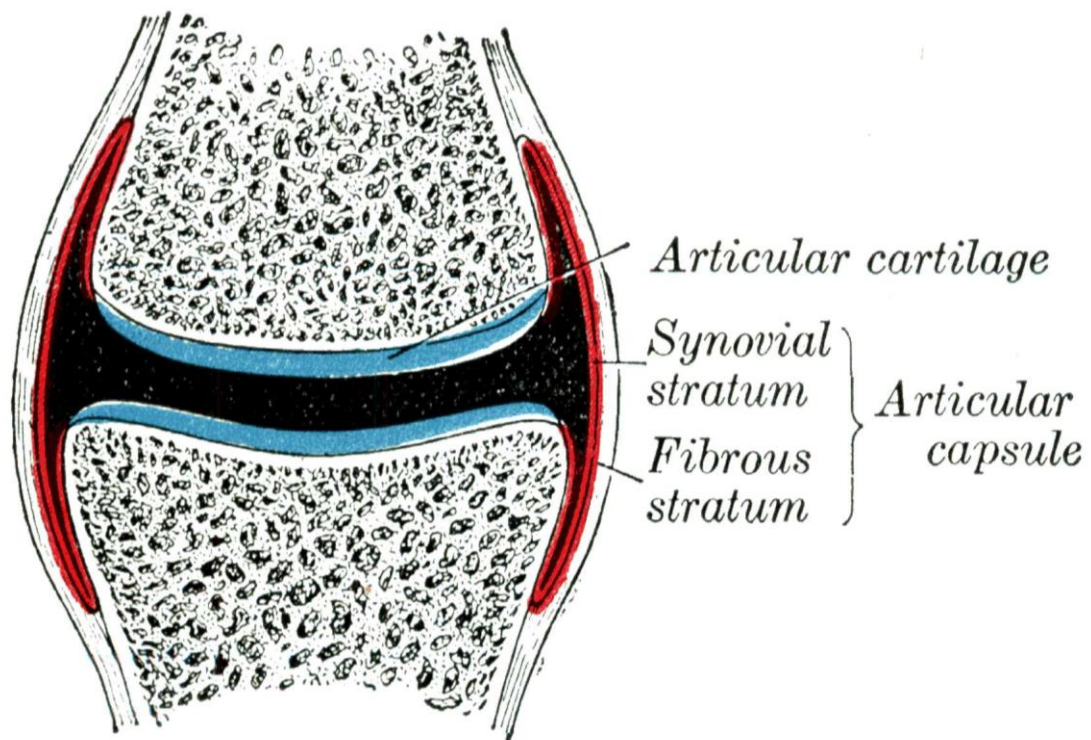


Figura 21 - Diagrammatic section of a diarthrodial joint. Estrutura vista a partir da secção de uma articulação. Fonte: Grays Anatomy Student Edition, 2012.

Na figura abaixo percebo uma afinidade com o líquido sinovial pelo aspecto frouxo das articulações.



Figura 22 - Espetáculo “A Face Humana”. Foto: Wolfgang Pannek.

2.4.5.i Gordura

É entendida no Sistema do Fluidos como energia estocada no corpo e também como isolante do corpo, assim como isolante da eletricidade transmitida pelos nervos. A energia estática estocada ou reprimida, ou mesmo desconhecida, pode causar um senso de peso e letargia. A gordura mobilizada expressa e integra força primordial e senso de gratidão fluida, além de oferecer conforto. (COHEN, 2012).



Figura 23 - Células Adiposas .Fonte: http://www.ethosclin.com.br/si/site/jornal_noticia/p/152/1/Emagrecimento/. Acesso em: 29/12/16

2.5 Desenvolvimento do movimento

Durante minha formação em BMC[®], estudei os quatro sistemas que compreendem o desenvolvimento humano e que são vistos separadamente: Sentidos e Percepções (Olfato, Paladar, Audição e Sistema Vestibular); Sistema Ontogenético; Reflexos, Reações Posturais e Respostas de Equilíbrio; e Padrões Neurocelulares Básicos. No entanto, optei por apresentá-los como conhecimentos inseparáveis, como propõe Bonnie Bainbridge Cohen no seu livro *Sensing, Feeling and Action* com reedição em 2012. Apenas os Padrões Neurocelulares básicos serão apresentados de forma diferenciada, já que os utilizo como material criativo para a obra coreográfica.

Os Sentidos e Percepções relacionam-se de forma direta com os nossos sentidos que recebem informações do meio interno e externo (os outros e o mundo) através dos órgãos especializados como ouvidos, olhos, nariz, boca (*mouthing*). Destaco que o toque e o movimento são os primeiros sentidos a se desenvolverem, dando base para os anteriores. E a percepção diz respeito à forma pessoal como recebemos essas informações. A *mind* pode ser explorada pela inter-relação entre os sentidos a partir do processo de desenvolvimento, expandindo escolhas em resposta a nós mesmos, aos outros e o mundo. É a partir dos sentidos que experimentamos o mundo, e é nessa relação que o desenvolvimento do movimento humano acontece.

Desse modo, o Sistema Ontogenético do movimento humano segue uma progressão básica que envolve a história humana e o reino animal. Com base na embriologia, desde o movimento fetal, o crescimento, nascimento, o rastejar, até o caminhar. Dessa maneira, o desenvolvimento tem o enfoque de um processo não linear ocorrendo em ondas, ou seja, um estágio contém elementos do outro. Conforme Cohen (2012), o estágio anterior dá suporte para o seguinte; quando não se completa ou se pula de etapa, podem ocorrer problemas de percepção e movimento.

Os estágios correspondentes são divididos entre os Pré-vertebrados - Respiração interna (respiração celular) e externa (respiração pulmonar), Irradiação Central, Mouthing, Pré- Espinhal - e os Vertebrados: são seis “padrões de empurrar” ou “*push patterns*” que dão suporte gravitacional primário, força e cinesfera pessoal. Os seis padrões “alcançar e puxar” ou “*reach and pull patterns*” estabelecem nossa clareza, intenção espacial, além da nossa cinesfera pessoal e mudança de nível. São eles: 1) alcançar e puxar espinhal da cabeça/ 2) da cauda; 3) alcançar e puxar das duas mãos/ 4) dos dois pés; 5) alcançar e puxar contralateral para uma mão do lado oposto/ 6) de um pé para a mão oposta. Iniciar movimento pela cabeça, coluna e cauda, aumenta nossa atenção; iniciar movimento pelos membros superiores e inferiores aumenta nossa intenção. Esses padrões serão retomados com mais acuidade nos Padrões Neurocelulares Básicos.

Esses padrões estão permeados pelos reflexos, porém, Bonnie Bainbridge Cohen os separou dos outros sistemas para vê-los com mais foco. Considerados o nosso alfabeto do movimento, os Reflexos, Reações Posturais e Respostas de Equilíbrio estão fundados na integração total dentro do sistema nervoso. Cohen esclarece:

Os reflexos, reações de endireitar-se e as respostas de equilíbrio são contínuas. Reflexos são processados na coluna e na parte baixa do cérebro. Eles são as respostas mais primitivas. As reações de endireitamento são respostas do mesencéfalo, que tem a ver com a gravidade, como em manter a cabeça ereta e manter um eixo de rolamento contínuo da cabeça e cauda. As respostas de equilíbrio são as respostas do cérebro mais alto que tem a ver com as múltiplas relações com a gravidade e a recuperação e a manutenção do equilíbrio. (COHEN, 2012, p. 141, tradução livre).

Destaco que o desenvolvimento humano é permeado pelos Sentidos e Percepções, Padrões

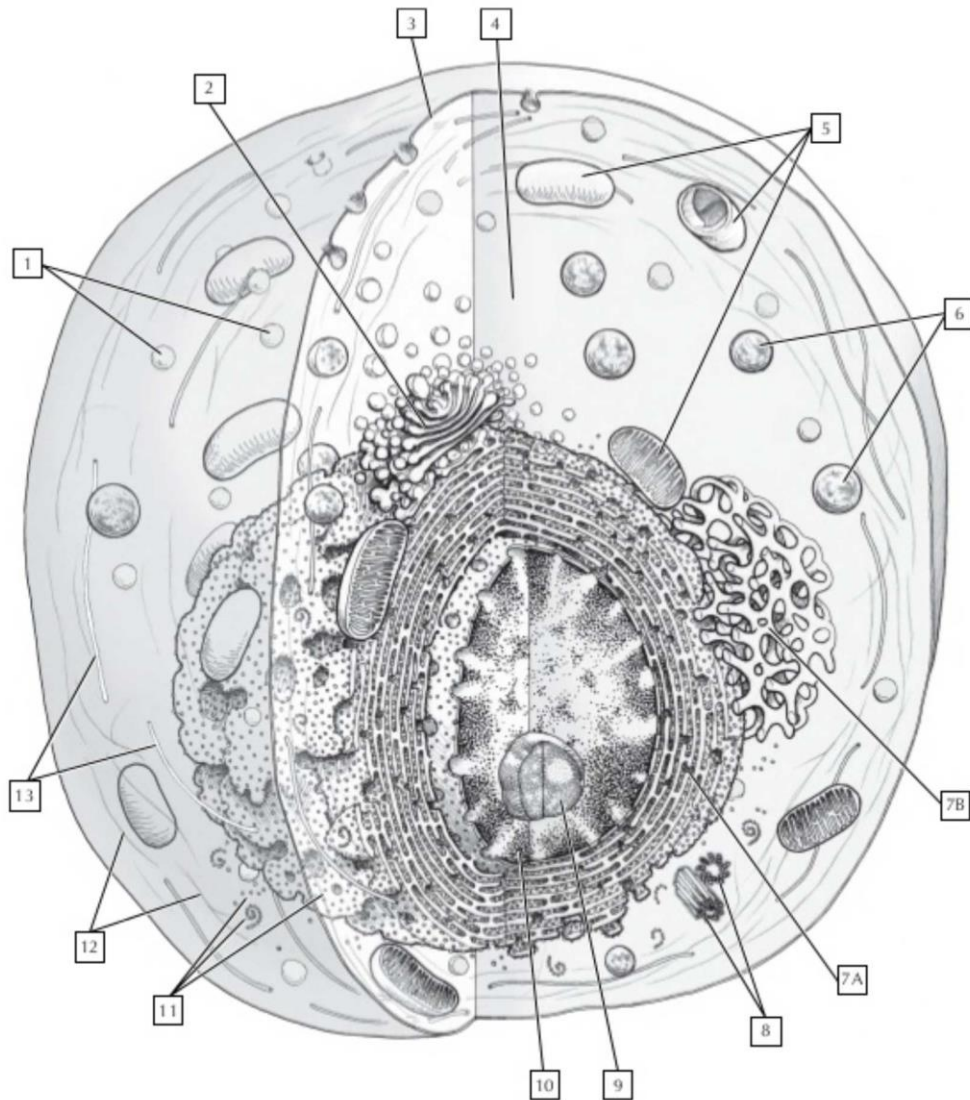
Neurocelulares Básicos; Sistema Ontogenético; e Reflexos, Reações Posturais e Respostas de Equilíbrio. Todavia, durante a minha formação, os vimos como sistemas separados para que pudéssemos aprofundar a essência de cada um deles.

Importante salientar, nesse momento, que escolhi os Padrões Neurocelulares Básicos como recorte dessa pesquisa porque foi o primeiro módulo da formação oficial brasileira que fiz em BMC®. O módulo marcou uma fase importante de vida, assim como foi uma experiência fundamental para compreensão dos outros sistemas corporais abordados na formação.

2.6 Padrões Neurocelulares Básicos

Convido o leitor a trazer sua percepção e atenção para a unidade básica orgânica vital: a célula. Ela contém a potência para crescer, desenvolver-se, reproduzir-se, adoecer, reparar e morrer. Ou seja, as células abrangem toda estrutura necessária para manutenção da vida, incluindo respiração, alimentação – aquisição, digestão, eliminação, circulação de fluidos e movimento através do espaço, memória, habitat e adaptação. Cada célula carrega minúsculas estruturas chamadas organelas, que são os progenitores do nosso grande sistema corporal.

Nossas células formam comunidades cujos tecidos têm funções diferentes, assim como há diferentes comunicações entre elas. Desse modo, a condição essencial para a saúde celular é o equilíbrio fluido através das membranas celulares. Conforme Cohen (2012), a harmonia celular é adquirida por cada célula através da transição entre receptividade e expressão, escuta e fala no momento presente de acordo com a natureza de cada uma.



Netter Anatomia para Colorir

Prancha 1-4

Figura 24 - Célula. Fonte: Anatomia para Colorir, 2010.

Perceba que essas organelas contêm a potência para desenvolver complexas e diferenciadas formas físicas, assim como podem trazer à tona níveis elevados de consciência. Tais estruturas envolvem padrões, talvez não manifestos agora, porém implícitos de maneira diversa, em todos os estágios do desenvolvimento físico dos organismos. A esse respeito, Hartley propõe:

Embora existam infinitas variações nos caminhos desses padrões expressos pelo

indivíduo, a natureza essencial de cada estágio é universal para cada espécie. O processo de desdobramento segue uma sequência que pode ser observada na evolução de toda vida animal, até o nível atingido por cada espécie na escala evolucionária. O processo de evolução, o qual começa com cada célula, é uma série de transições através de níveis cada vez mais sofisticados de forma e função. E assim as células estão inseridas dentro desse potencial para a evolução, assim como também carregam o potencial para o desenvolvimento da consciência, que chamamos, nessa fase embrionária, consciência celular ou *mind* celular. Cada fase subsequente do desenvolvimento físico manifesta e expressa cada vez mais um degrau acima da percepção, consciência e estado consciente – na essência, a *mind* do estágio de evolução. (HARTLEY, 1995, p. 24, tradução livre).

Nas células humanas é possível perceber os diversos níveis de desenvolvimento, desde o embrião ao feto e até na infância. Há um processo de aprendizado variado, passando por transições de um lugar a outro e em transformação. Cada embrião contém genes com a informação necessária para a criação da forma humana, conjuntamente com as variações individuais de forma e função. Isto é, as moléculas de DNA dirigem um desdobramento esquemático em diferentes fases e sistemas até progredir na criança que será. Sob a influência da comunicação com o sistema nervoso em conjunto com a atividade hormonal, esse plano é corporificado.

Esse plano foi organizado por Bonnie Bainbridge Cohen em 19 padrões que se apresentam em padrões ontogenéticos (desenvolvimento infantil) semelhantes e aos padrões filogenéticos (reino animal) do desenvolvimento. Cohen percebeu também que o desenvolvimento não é um processo linear, mas ocorre em ondas sobrepostas, cada estágio contém elementos de todos os outros. O estágio anterior dá suporte ao próximo, mas às vezes há saltos, interrupções ou falhas para completar o estágio de desenvolvimento. Por esse motivo, talvez ocorram alguns problemas de alinhamento ou de movimento, desequilíbrio nos sistemas do corpo, problemas na percepção, sequenciamento, organização, memória e criatividade. (COHEN, 2012).

O primeiro padrão dos pré-vertebrados é a **Vibração** (ondulação, padrão da oscilação da atividade das partículas do universo). Ela estabelece o ritmo interno entre partículas, células e organismos, bem como o grau de atração e repulsão, intuição, organização, percepção que sustenta todo o movimento. A Vibração corresponde à intenção de ser algo, antes de ser forma. A partir dessa ideia, Ann Brook (2000, p. 18) propõe que a “Vibração é o padrão que é a própria essência da nossa vida. Pode ser até o núcleo de energia que nos permite tomar corpo”. Cohen propõe que:

A vibração é o ritmo de condensação e expansão no nível anatômico básico. Através da vibração, nós experimentamos graus de ressonância e magnetismo. A ressonância reflete a confluência de nossa mobilidade molecular no espaço, tempo, densidade e intensidade. O magnetismo reflete o grau de atração ou repulsão. Através da vibração nós nos sentimos seguros/ inseguros, em harmonia/desarmonia. (COHEN, 2011, p.33).

O leitor pode experimentar a vibração, primeiramente, deitando em uma posição confortável no chão. Pouco a pouco, pode iniciar um zumbido pela boca, deixando-o interno e,

progressivamente, pode levar a atenção para o caminho que esse ressoar alcança no corpo. Perceba se é possível ressoar o corpo todo. Aprofunde sua atenção para a vibração em nível celular e na vitalidade: sensação, odor, paladar, e ressoe toda a vibração interna da força vital. Fique o tempo necessário para reconhecer esse lugar, a vibração é o início da consciência e um lugar para retornar quando esquecemos dele (Brook, 2000). Ou mesmo, escolher uma posição em que possa iniciar uma vibração por alguma parte do corpo e percebendo a reverberação noutras partes, se há ressonância nos seus tecidos e se esta é possível em todas as direções.

O segundo padrão é a **Respiração Celular** e está relacionado à expansão e contração da respiração e ao movimento de cada célula. Ela é entendida como a célula vista e compreendida pelos animais unicelulares, como as amebas (figura 25), por exemplo, dando o senso de unidade. Esse padrão dá suporte para todos os outros padrões; é também o primeiro padrão orgânico em que há fluxo de fluidos através das membranas. Cohen (2002, p. 8) afirma que esse padrão “é inicialmente estabelecido nos oceanos da Terra e continua em cada uma das nossas células nadando no mar interno de nossos corpos. Através da respiração celular experimentamos força vital”.



Figura 25 - Amoeba proteus. Fonte: <https://microbewiki.kenyon.edu/index.php/Ameba> . [último acesso em 29/12/2016]

A *mind* relacionada a esse padrão é a da presença: simplesmente, estar parado, sem fazer nada, apenas perceber como o corpo está no exato momento. O leitor pode experimentar a respiração celular encontrando um lugar confortável no espaço para deitar-se. Assim, levar a atenção para como o corpo está no momento, não havendo nada mais a fazer, nenhum lugar para ir.

Simplesmente, fazer a consciência emergir desse lugar.

Há outros dois que são transicionais, como o Padrão da **Esponja** (*Sponging*) e da **Pulsção** (figura 27). O *Sponging* (figura 26), ou esponjar, transformado em verbo, significa a capacidade de distribuição entre membrana e fluidos, o que traz equilíbrio para dentro das células (fluido celular e intercelular). Isto acontece de maneira uniforme. Através do *Sponging*, experimentamos a estabilidade interna. Cohen (2011, p. 33) explica que “através do *Sponging*, percebemos a vibração suculenta de nossos tecidos. *Sponging* é o padrão de rejuvenescimento e de regeneração, iniciando o movimento de fluido entre as células”.



Figura 26 - Esponja amarela. http://www.fotonatura.org/revista_digital/index.php/2010/11/10/callejeando-bajo-el-mar/. [último acesso em 29/12/2016]

Assim, o leitor pode experimentar o “esponjar”, ou *sponging*, através do toque (em si mesmo), pressionando de forma delicada, alternadamente, as duas mãos em alguma parte do corpo seguindo até a extremidade. Dessa forma, pode perceber o fluxo de fluidos que acontece na determinada região.

A **Pulsção** diz respeito à cnidária (medusa): é a capacidade de bombear ou pressionar o fluido entre as membranas e contra elas, gerando a capacidade de locomoção através do espaço. Há uma intensificação do fluxo de fluido entre as células, provocando um forte movimento rítmico de onda de maré. Cohen elucida:

Na pulsção, o bombeamento do fluido intersticial pressiona contra as paredes

externas para que possamos experimentar a mobilidade interna, as fronteiras de nosso eu, e estabelecer contato com o mundo exterior. Essa pressão fluida move eventualmente o corpo através do espaço na Irradiação Central, o próximo padrão vertebrado. (COHEN, 2012, p. 5, tradução livre).

É possível experimentar esse padrão através de um processo de locomoção pelo espaço, pela condensação e expansão, encontrando um ritmo interno que é motor do movimento. O ritmo interno é dado pelos fluidos do mar interno, proporcionando a força necessária para condensar e expandir através do espaço.

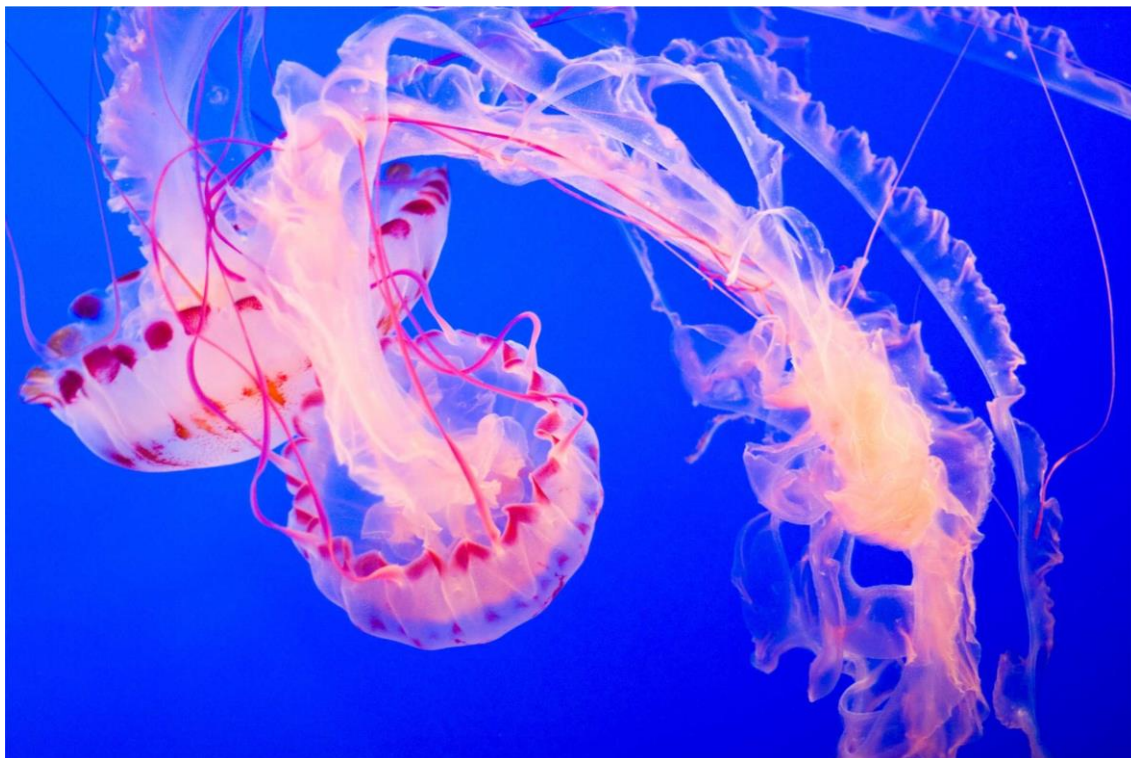


Figura 27 - Água-viva . Fonte: <http://falaquimica.com/?p=2147>. [último acesso em 26/12/2016]

A **Irradiação Central**, ou *Navel Radiation*, está relacionada aos equinodermos, estrela-do-mar, (figura 28). Ela é o primeiro padrão de locomoção, pois estabelece uma simetria radial entre nossos membros – cabeça, cóccix, dois membros superiores e dois membros inferiores – ao umbigo. Dá suporte para todas as extremidades do corpo ligadas ao centro e o movimento acontece de forma global, pois ainda não estão diferenciados. Cohen propõe:

O fluxo de fluidos é da periferia para o umbigo e do umbigo para a periferia. Através da irradiação umbilical, experimentamos a essência do centro de nosso umbigo e a fundamentação igual de todas as nossas células na profundidade deste círculo central próprio. (COHEN, 2002, p. 8).

No manual de estudos, Cohen (1993) faz uma comparação da estrela-do-mar com o feto

humano, dizendo que ambos estão na água; no caso do feto, ele está no líquido amniótico suspenso pelo cordão umbilical. A suspensão estabelece uma fase de simetria radial com o centro de controle no meio do corpo: o umbigo. Cohen (1993, p. 11) explica: “nessa fase, há um processo pelo qual as extremidades são diferenciadas e, em seguida, integradas entre si para estabelecer uma base para os padrões vertebrados mais específicos que se desenvolvem mais tarde”.



Figura 28 - Estrela-do-mar. Fonte: <http://www.icmbio.gov.br>. [último acesso em 29/12/2016]

Esse padrão pode ser experimentado de forma deitada e percebendo a conexão das extremidades ao umbigo. Aos poucos, entrar em movimento pelo umbigo, trazendo as extremidades para o centro e depois para fora, percebendo como é entrar em movimento e carregando as extremidades consigo a partir de um só ponto.

O *Mouthing* é o padrão dos tunicados (figura 29), cujas ascídias são um dos exemplos, e do recém-nascido lactente. Nele, a boca é a extensão do estômago como extremidade principal da sobrevivência. Corresponde ao iniciar o movimento pela boca; mover o corpo todo pelo espaço, em busca de resposta no ambiente através da boca. O *Mouthing* define a boca como extremidade líder no espaço e divide o corpo numa bissimetria cujo fluxo cria um movimento de onda passando entre a boca e o ânus. Cohen explana:

O sistema nervoso entérico se desenvolve em resposta à saciedade ou à privação do intestino. Através da boca, nós experimentamos o ato de buscar, de alcançar, de receber e de absorver aquilo que é nutritivo, rejeitando o que é prejudicial, digerindo e assimilando o que absorvemos e gerando e devolvendo ao mundo os produtos de nossa criação. Sabemos através desta fase de desenvolvimento quando estamos satisfeitos ou necessitados. (COHEN, 2002, p. 13).

Importante salientar que, em termos de processo evolutivo, os tunicados vivem na água e o feto humano desenvolve esse padrão ainda dentro do útero, embebido em líquido amniótico. Logo, o recém-nascido desenvolve como percepção primária agregar a boca ao nariz: trata-se mais do que apenas perceber gosto e cheiro. O nariz é complementar à boca e ajuda como medida para auxiliar a direção da boca. Assim, é possível observar movimentos de pêndulo do recém-nascido na busca do mamilo da mãe.



Figura 29 - Ascídia. Fonte: <http://www.luciamalla.com/blog/2009/10/sexta-sub-ascidia.html>. [último acesso em 29/12/2016]

O leitor pode experimentar esse padrão deitado de bruços no chão e colocando o dedo na boca, trazendo a atenção aos movimentos leves que acontecem entre a boca e tubo digestivo ao sugá-lo. Aos poucos, após um pequeno repouso, o leitor pode ir em direção à mão através da boca e percebendo a sutil extensão da coluna e a pressão do tubo digestivo no chão. Ao mesmo tempo, o leitor pode conectar-se à sensação de satisfação e relaxamento.

O **Padrão Espinhal Leve**, assim chamado no BMC®, corresponde ao aparecimento de movimentos leves entre a coluna vertebral e o trato digestivo. Esse padrão é herdado do animal marinho chamado lancenet anfioxo (figura 30). Este traz uma qualidade de movimento da

contorção e serpentina do feto e recém-nascido. Cohen postula:

É uma consequência do Padrão *Mouthing* uma vez que integração do aparelho digestório (da boca-ânus) e os nervos autônomos na medula espinhal e tronco cerebral controlam os movimentos dos órgãos digestivos. É um padrão suave, orgânico “espinhal”, que precede e sustenta os padrões espinhais vertebrados mais sólidos. (COHEN, 1993, p. 28).

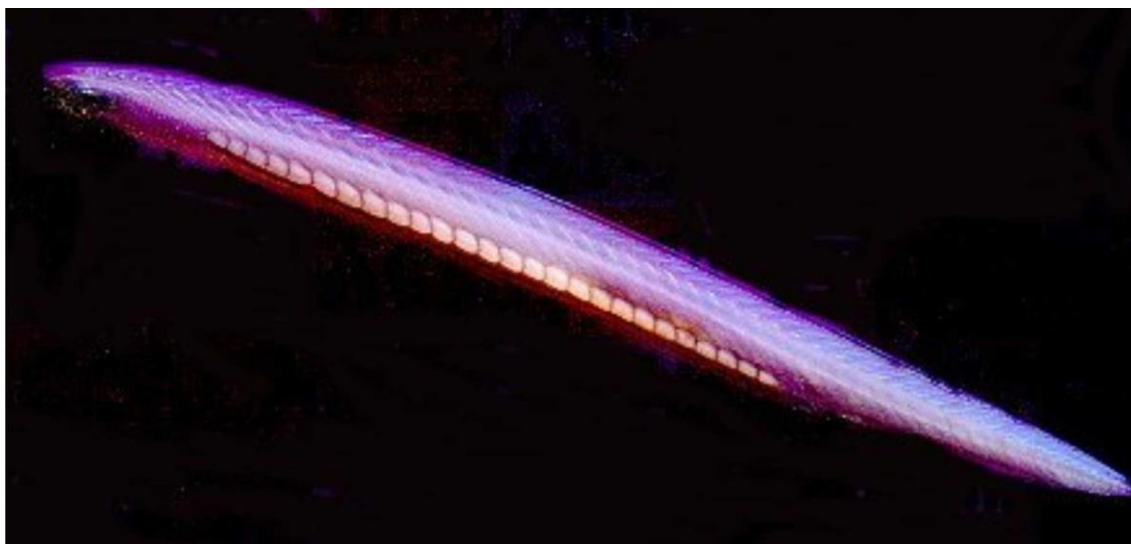


Figura 30 - Anfioxo, Fonte: <http://g1.globo.com/natureza/noticia/2014/09/peixes-palhaco-nadam-enormes-distancias-quando-jovens.html>. [último acesso em 26/12/2016].

Já o Padrão dos Vertebrados envolve o movimento no sentido da cabeça para a cauda, como o Padrão do **Peixe** (figura 31). A notocorda no anfioxo estabelece tanto apoio central quanto a separação entre o aparelho digestivo e o sistema nervoso central. Nos peixes, há uma evolução na coluna vertebral e crânio que protege o sistema nervoso central (Cohen, 1993).



Figura 31 - Peixe-palhaço. Fonte: <http://g1.globo.com/natureza/noticia/2014/09/peixes-palhaco-nadam-enormes-distancias-quando-jovens.html>. [último acesso em 26/12/2016].

Em relação ao desenvolvimento humano, o Padrão do Peixe dá ao feto a força necessária

para o nascimento e, mais tarde, dá ao recém-nascido a força necessária para superar a gravidade. Cohen esclarece:

Os peixes, como todos os vertebrados, são bissimétricos. Seu corpo aerodinâmico e a pele escamosa revestida com mucosa permitem que eles deslizem facilmente através da água. Eles procuram e conduzem com as suas cabeças; guiam, equilibram e viram com suas nadadeiras dianteiras emparelhadas; estabilizam e equilibram com suas nadadeiras traseiras e impulsionam o seu caminho através da água por um movimento sequencial para os lados dos corpos da cabeça para o cóccix, que soma uma poderosa ação de chicote de seus cóccix. (COHEN, 1993, p. 36).

Visto que já possui coluna vertebral, é possível reconhecer a parte da frente e de trás do corpo e estabelecer o plano horizontal. A qualidade correspondente a esse padrão é a de seguir em frente (metáfora utilizada por COHEN, 2012).

Convido o leitor a experimentar esse padrão sentado no chão e com a cabeça apoiada no chão. Gradativamente, pode iniciar uma leve ondulação pela cabeça, chegando até o cóccix, percebendo o ceder. E, lentamente, deixando-se mover pela cabeça, sentindo a sustentação da coluna e do tubo digestivo no movimento.

No **Padrão Homólogo** –também chamado de movimento simétrico dos membros superiores para os membros inferiores, ou dos membros inferiores para os membros superiores – a qualidade de movimento é a de ganhar habilidade para agir. Este padrão estabelece uma relação no plano sagital e está correlacionado ao movimento dos anfíbios, como por exemplo do sapo (figura 32).

Segundo Cohen (1993), essa é a fase da transição entre o meio aquoso e a terra, pois os anfíbios transitam entre ambos. Dessa forma, no desenvolvimento humano, antes do nascimento, o feto vive sozinho dentro do útero aquoso; após o nascimento, o bebê vive no espaço aberto da terra. Também é visto como o padrão sagital de movimento, a coluna se move dorsalmente para trás, de modo que os órgãos e o peso do corpo caiam abaixo dela; diferenciando as metades superior e inferior do corpo. Cohen salienta:

No útero, o feto é um ser predominantemente espinhal, uma vez que há pouco espaço para explorar com seus membros. No entanto, no último estágio da gravidez, o feto fortalece seus membros, empurrando-se contra as crescentes paredes restritivas do útero, em preparação para o nascimento. Os padrões homólogos de *Yield* (Ceder) e *Push* (Empurrar), especialmente dos membros inferiores, são importantes para empurrar o feto para fora do útero e pelo canal do nascimento. Eles também são os primeiros padrões de membros a levantar a criança do chão, além do giro inicial da cabeça dos padrões iniciais. O movimento neste plano (padrões básicos de flexão e extensão) diferencia a metade superior do corpo a partir da metade inferior do corpo e facilita o primeiro padrão da intenção através dos membros. (COHEN, 1993, p. 56).



Figura 32 - Sapo. Fonte: <http://www.ninha.bio.br/biologia/sapos.html> .[último acesso em 29/12/2016]

Convido o leitor a experimentar esse padrão deitando-se de bruços no chão - percebendo seus órgãos apoiados no chão, bem como o suporte da coluna – e progressivamente, iniciar o movimento pela cabeça, trazendo o apoio dos braços para isso, e depois descansar. Após trazer essa sensação de elevação da cabeça, pode experimentar mover pelo *reach* (alcançar) e *pull* (trazer) de ambos os braços até as pernas e das pernas para os braços.

O **Padrão Homolateral** é chamado de movimento assimétrico das metades do corpo e envolve os membros superior e inferior do mesmo lado, estabelecendo o plano vertical e a diferenciação da metade direita e esquerda. A qualidade do movimento é a de pretender, de se projetar ao futuro. O movimento pode ser iniciado do membro inferior para o superior ou ao contrário. Ele está relacionado aos répteis, ao lagarto por exemplo (figura 33). Cohen esclarece:

Este é o padrão dos répteis e o padrão do bebê humano rastejando sobre o seu ventre. Ele diferencia o lado direito do corpo do lado esquerdo e estabelece mudanças de peso de forma assimétrica por meio dos membros no plano vertical através de padrões de flexão lateral e abdução e adução. O movimento no plano vertical facilita as qualidades de avaliação. (COHEN, 1993, p. 70).

Esse padrão, além de diferenciar as duas metades do corpo, estabelece a liberdade da coluna em todas as direções e, ao mesmo tempo, a liberdade dos membros superiores e inferiores adquirida pela intenção dos padrões homólogos. Esse processo, segundo Cohen (1993), permite que as transferências de peso ocorram através dos membros superiores pelo movimento livre da cabeça e, em seguida, pelos membros inferiores, com o movimento do cóccix.



Figura 33 - Lagarto verde basilisco Fonte: http://www.estudantes.info/ciencias_naturales/lagartos.html.
[acesso em 29/12/2016]

Esse padrão pode ser experimentado pelo leitor deitado de bruços, iniciando um movimento de alcançar com um dos membros e perceber a sequencialidade pelo membro inferior do mesmo lado. Ao seguir esse movimento, pode acrescentar a sensação da cabeça e do cóccix alcançando e trazendo, além das transferências de apoios.

O **Padrão Contralateral** é tanto o padrão dos mamíferos como o padrão infantil do rastejamento sobre mãos e pés. Ele diferencia os quadrantes diagonais do corpo, o membro superior direito/membro inferior esquerdo e vice-versa, sustentando o movimento tridimensional. Desse modo, ele integra as percepções de todos os planos já adquiridos nos padrões anteriores. Ele sustenta a qualidade de integrar atenção, intenção e ação. Cohen (1993, p. 80) fala que “embora o Padrão Contralateral seja utilizado nos peixes, anfíbios e répteis, este é o mais finamente desenvolvido nos mamíferos. Os mamíferos, por outro lado, exibem uma ampla variedade de padrões de movimento”.



Figura 34 - Gato. Fonte: www.portalspets.com.br. [último acesso em 29/12/2016]

É possível agregar outros animais nesse estudo de movimento. Cohen traz exemplos de animais que saltam de forma homóloga como os coelhos e cangurus, ao passo que elefantes, hienas e camelos andam homolateralmente (dando passos). Também golfinhos e baleias são exímios movedores espinhais, movendo-se no plano sagital entre flexão e extensão, enquanto que os peixes movem suas espinhas de um lado para o outro no plano vertical.

O leitor pode experimentar o padrão ficando em quatro apoios no chão. Perceba o suporte da coluna em relação aos membros superiores e inferiores, além dos músculos antigravitacionais agindo para mantê-lo nos apoios. Ao iniciar o movimento, perceba qual é o seu padrão de engatinhar, lembrando que este deve sequenciar do membro inferior para a extremidade superior da diagonal oposta e vice-versa. Ao mesmo tempo, perceba as qualidades de ceder e empurrar no deslocamento e que a coluna também cede e empurra provocando uma ondulação da cabeça ao cóccix e vice-versa.

O desenvolvimento dos Padrões Neurocelulares Básicos está associado aos padrões básicos de movimento e estabelecem níveis de relações perceptuais como também de orientação espacial e autoimagem, além de fornecerem elementos para a aprendizagem e a comunicação. Dessa forma, os seres humanos desenvolveram características ainda mais especializadas em sua adaptação e interação com o ambiente. O crânio, por exemplo, é mais compacto e com menos peso e a parte da testa é menor, consequentemente, o crânio é mais vertical na coluna vertebral. À medida que os

seres humanos evoluíram na sua verticalidade e leveza na cabeça, desenvolveu-se o aparato vocal de forma que os sons sutis podem ser articulados.

Outra forma especializada em humanos são as quatro curvaturas da coluna para contrabalançar a carga de cima da cabeça. Cohen (1993, p. 84) explica que “o bebê nasce em uma curva C (curva torácica e sacral). À medida que levanta a cabeça enquanto sobre sua barriga ele desenvolve a curva cervical e a curva lombar desenvolve-se na posição sentado e em pé.”

A mão na sua forma conhecida apareceu filogeneticamente como um protótipo básico nos anfíbios: a salamandra. Ao interagirem com o meio ambiente e suas exigências, essa forma básica expandiu-se, aparecendo nos humanos com a separação dos dedos. O polegar opositor diferenciou-se dos outros dedos provocando um ângulo reto em relação aos outros. Conforme Cohen (1993), a preensão dos pés e de agarrar foi perdida e a linha medial do corpo cai através dos pés (segundo dedo do pé) e não para fora como nos primatas.

A respeito dos padrões vertebrados, eles se desenvolvem de forma sequencial: da cabeça para os pés e das articulações proximais para as distais – boca para os olhos na cabeça, costelas para os dedos nos membros superiores, e as metades pélvicas para os dedos dos pés nos membros inferiores -. Ao mesmo tempo, Cohen (2011) propõe que tais padrões sustentam a diferenciação e a individualização das partes do corpo. Outra progressão importante é a extensão e flexão fisiológica dos pés para a cabeça e das articulações distais às proximais que dão suporte à flexão e extensão global do corpo.

Ao revisar o manual dos PNB pertinente à formação, lembrei que esses padrões estão “resumidos” em duas sequências do desenvolvimento humano, chamadas de “Série I” e “Série II”. A primeira está baseada nos Padrões de *Yield* e *Push* seguidos dos Padrões *Reach* e *Pull*. E na série II, os padrões espinhais são seguidos pelos padrões de dois membros e, depois, pelos padrões de um membro. Segui o esquema abaixo, segundo Cohen (2011, p.35):

Série I

Padrões Yield (Ceder) e Push (Empurrar)

Spinal Yield (ceder) & *Push* (Empurrar) Espinhal (cabeça)

Spinal Yield (ceder) & *Push* (Empurrar) Espinhal (cóccix)

Homologous Yield (ceder) & *Push* (Empurrar) Homólogo (membros superiores)

Homologous Yield (ceder) & *Push* (Empurrar) Homólogo (membros inferiores)

Homolateral Yield (ceder) & *Push* (Empurrar) Homolateral (membros superiores)

Homolateral *Yield* (ceder) & *Push* (Empurrar) Homolateral (membros inferiores)

Padrões *Reach* (Alcançar) e *Pull* (trazer)

Spinal Reach (Alcançar) & *Pull* (trazer) Espinhal (cabeça)

Spinal Reach (Alcançar) & *Pull* (trazer) Espinhal (cóccix)

Homologous *Reach* (Alcançar) & *Pull* (trazer) Homólogo (membros superiores)

Homologous Reach (Alcançar) & *Pull* (trazer) Homólogo (membros inferiores)

Contralateral *Reach* (Alcançar) & *Pull* (trazer) Contralateral (membros superiores)

Contralateral *Reach* (Alcançar) & *Pull* (trazer) Contralateral (membros inferiores)

Série II

Padrões Espinhais

Spinal Yield (ceder) & *Push* (Empurrar) Espinhal (cabeça)

Spinal Yield (ceder) & *Push* (Empurrar) Espinhal (cóccix)

Spinal Reach (Alcançar) & *Pull* (trazer) Espinhal (cabeça)

Spinal Reach (Alcançar) & *Pull* (trazer) Espinhal (cóccix)

Padrões Homólogos (Dois Membros)

Homologous Yield (ceder) & *Push* (Empurrar) Homólogo (membros superiores)

Homologous Yield (ceder) & *Push* (Empurrar) Homólogo (membros inferiores)

Homologous Reach (Alcançar) & *Pull* (trazer) Homólogo (membros superiores)

Homologous Reach (Alcançar) & *Pull* (trazer) Homólogo (membros inferiores)

Padrões de Um Membro

Homolateral Yield (ceder) & *Push* (Empurrar) Homolateral (membros superiores)

Homolateral Yield (ceder) & *Push* (Empurrar) Homolateral (membros inferiores)

Contralateral *Reach* (Alcançar) & *Pull* (trazer) Contralateral (membros superiores)

Contralateral *Reach* (Alcançar) & *Pull* (trazer) Contralateral (membros inferiores)

(COHEN, 2011, p. 35).

Posso reforçar que esse esquema proposto por Cohen é a parte mais “técnica” do BMC[®], ela traz um resumo dos movimentos experimentados pelos bebês nas sequências trazidas acima. Não significa que todos os bebês passam por todos os padrões, apenas como um modo de observar as etapas e o engajamento do corpo para vencer a gravidade e ir ao mundo. Não me ative a elas porque são vistas com maior profundidade ao longo do curso de Sistema Ontogenético.

3 BESTIÁRIO

3.1 VIBRAÇÃO: o vir a ser da obra.

Se as obras são sempre singulares, pode-se afirmar que é impossível fazê-las sem que ao fazê-las se invente o modo de fazê-las. Seja qual for a atividade que se pense em exercer, sempre se trata de colocar problemas, constituindo-os originalmente dos dados informes da experiência, e de encontrar, descobrir, ou melhor, inventar as soluções desses problemas [...]. (PAREYSON, 1993, p.21).

Começo este sub-capítulo com a reflexão de Luigi Pareyson, autor de fundamental importância sobre as teorias da formatividade. Na maneira como escreve sobre as concepções de quaisquer obras artísticas, percebe o artista na situação de experiência e, mais ainda, destaca a importância da personalidade do mesmo no ato de formar uma obra. Isto é, há um modo singular como cada artista concebe seu fazer, resultando numa estética própria.

É com essa contaminação que olho para o processo do “Bestiário”. Não somente a maneira como crio, mas como a abordagem somática do BMC[®] produz dramaturgia, considerando minha formação em dança. Cohen (2012, p.1) afirma: “No BMC[®] nós somos o material, nossos corpos e nossas mentes são o meio de exploração. A investigação é experiencial com o material” (tradução livre). Foi por meio desse olhar que orientei a composição e escolhas cênicas. Marianne Von Kerkhove (1997) propõe que o trabalho do dramaturgo:

não tem nada a ver com uma doutrina, uma teoria ou uma aplicação de regras, pelo contrário: no trabalho dramático não se trata de destilar e depois aplicar modelos que se adquiriu analisando uma série de exemplos práticos ou de representações; é mais o inverso disso: é procurar uma rota pela qual se chega a estruturar o todo do material que chega “sobre a mesa” trabalhando numa produção, e tentar, sobretudo, “não refazer hoje o que já se fez ontem”. Eu prefiro, dessa maneira, a definição extremamente simples de dramaturgia formulada pelo dramaturgo francês, conhecedor de Brecht, Bernard Dort: “a dramaturgia: é uma consciência e uma prática” [destaque da autora]. (KERKHOVE, 1997, p. 2).

Desde que comecei a coreografar/dirigir/atuar/dançar até o presente momento, em nenhuma obra houve uma demanda inicial precisa. O que havia era, geralmente, o esboço de uma ideia sem caminhos definidos. Algumas vezes, um desejo e um tema; noutras, somente o desejo. Meu desafio era sempre construir um caminho em que os temas e desejos se materializassem.

No caso do “Bestiário”, foi extremamente desafiador assumir diferentes papéis, porque fui, ao mesmo tempo, coreógrafa, criadora, bailarina e nem sempre meus desejos eram precisos. A obra se organizou inteiramente no meu corpo. Então, compartilhava dessas ideias fugidias com minha orientadora e cúmplice Silvia Maria Geraldini. O olhar cúmplice de Silvia foi fundamental, foi a ele

que recorri nos momentos em que nada parecia fazer sentido, ou mesmo, nos momentos de extrema solidão do fazer poético. Louppe postula:

Por outras palavras, [a poética] revela-nos o caminho seguido pelo artista para chegar ao limiar onde o ato artístico se oferece à percepção, o ponto onde a nossa consciência a descobre e começa a vibrar com ela. Mas o trajeto da obra não termina aqui: transforma-se, enriquece-se através dos retornos e das ressonâncias, porque a poética inclui a percepção no seu próprio processo. (LOUPPE, 2012, p.27).

Assim, o Padrão da Vibração já acontecia, a energia despendida para esse processo poético já vibrava para que se materializasse em um primeiro esboço, um “vir a ser” da obra. Conforme Ann Brook (2000), a vibração é a essência da nossa vida como um centro de energia que vibra no corpo (metáfora da autora). O primeiro traço coreográfico aconteceu na disciplina “Escritas da Cena” ministrada pela professora doutora Daniela Gatti, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Unicamp. No intuito de unir teoria e prática, a professora nos solicitou, para a avaliação, a criação de uma cena em que cada aluno envolvesse indagações pertinentes à sua pesquisa, combinadas com a prática dada em sala de aula e desejos surgidos.

A minha proposta cênica aconteceu a partir da respiração celular (um dos padrões presentes no Padrão Neurocelular Básico – PNB) e o que poderia surgir de movimento a partir dessa experiência. Ao corporificá-la, a coreografia surgiu com uma qualidade de movimento indefinido, entre condensar e expandir de forma mínima, como um ser amorfo. Por conseguinte, ao ganhar amplitude de movimento, a cena se desenvolveu através de uma trajetória retilínea em que esse ser larval, ao se deslocar, progredia de nível espacial, estruturando-se em um ser quadrúpede, encontrando uma cadeira. O encontro dado, primeiramente, foi de um reconhecimento sensorial que envolvia escuta, cheiro, gosto e sensação de deslizamento pela pele. O movimento gerado pelo deslizamento provocou uma sinuosidade que se desdobrou na ação de sentar e olhar o horizonte. Após a apresentação, uma das colegas, Fernanda Pimenta, comentou que havia visto, ao longo da trajetória, a evolução humana com todos os seus estágios. Para mim, que não havia pensado em nada previamente, esse comentário serviu como o elemento disparador para prosseguir nesse caminho e investir em um trabalho solo.

Nesse momento surgiu a indicação de interesse pelo PNB porque já vinha a aproximação com o sistema trazida das outras obras e acreditei na possibilidade de desenvolver mais. E também porque foi o primeiro módulo feito na formação oficial, como dito anteriormente. No próximo tópico desenvolverei um segundo momento em que o PNB foi aplicado durante o processo de criação.

3.2 A Membrana da Criação

Um segundo momento do “vir a ser da obra”, como uma membrana mais definida, foi experimentado quando convidei o músico e amigo Francisco Lauridsen Ribeiro para que compusesse a trilha sonora através da sua experiência com o material. A cada ensaio, a partir de nossa vivência mútua dos Padrões Neurocelulares Básicos, uma camada de movimento era sedimentada, a corporificação, as sensações, as imagens e os sons, vislumbravam a possibilidade de uma relação cênica com meu parceiro. Já exercitando um papel próximo ao de um dramaturgista, interessou-me nossas descobertas de movimento, qualidades expressivas e sincronias, pois senti que havia uma afinidade cênica entre nós. De músico, ele havia se transformado em um outro bailarino e, por conseguinte, arrisquei experimentar uma criação a dois.

Naquele momento da obra, fez muito sentido compartilhar o processo porque vejo o BMC extremamente relacional pela forma como atua: através do toque e da troca verbal. Todos esses elementos dão uma “borda” aos sujeitos, os limites de quem sou e quem é o outro, do geral para o específico. Cohen escreve:

Juntos temos que filtrar, através de nossas diferenças, para uma experiência comum que abrange todas as nossas diferenças. Os princípios do BMC são desenhados por essa experiência coletiva. O universal surgiu do específico, assim como o específico surgiu do universal. (COHEN, 2012, p. 2, tradução livre).

O toque quase sempre foi um lugar de chegada nos ensaios. Geralmente iniciávamos pelo toque celular que consistia em deixar a mão no centro do corpo do outro sem imprimir nenhum tipo de informação. O tato através da mão, como uma comunicação tácita entre as duas pessoas, permitiu perceber o ritmo interno, a textura da pele, a temperatura e os movimentos internos de ambos. Destaco que, para o BMC, tanto quem toca quanto quem recebe são ativos na relação, estabelecendo uma escuta mútua. Dessa maneira, a intuição está livre para percorrer e modular o contato.

Após a conexão pelo toque como um primeiro momento, íamos para o toque específico do padrão que estávamos trabalhando. No toque da esponja, por exemplo, compartilhamos algo em comum: a percepção de mover os líquidos internos pela pressão ritmada das mãos. Em seguida, improvisamos com a sensação como forma de integrá-la ao movimento. Percebemos que o toque nos deixou permeáveis ao espaço, podíamos nos mover sem arestas, como se nosso corpo tivesse água retida até a superfície da pele. Dessa forma, não havia impactos, o corpo movia-se com

suavidade. A experiência de movimento, mesmo que improvisado, ficava impresso no corpo de tal forma que era possível retomar.

As imagens das células ou espécies estudadas vinham como uma outra via de acesso ao tecido. Traziam não só aspectos científicos, como também, um espelho de como éramos ou poderíamos ser por dentro. E dessa forma, já criávamos uma sensação. Por exemplo, quando vimos o Padrão Espinhal Leve, o Anfioxo, vimos que ele estava imerso em água e a sua estrutura pisciforme apresentou um protótipo da estrutura vertebral, causando uma sensação de leveza na nossa coluna pela água e que, numa certa medida, guardávamos a água dentro do corpo. Muitas vezes, durante as aulas do BMC se fala em perceber o mar interno como metáfora.

Noutro momento, ficamos somente no toque celular como um modo de finalizar o ensaio. Em um dos ensaios, guiei um *hands-on* simples pelas margens da nossa própria pele, não havia intenção, nem profundidade noutros tecidos. A sensação comum compartilhada foi de cuidado, de sentir-se assistido, acompanhado através da nossa membrana. Nos trouxe um senso de integridade e a diferença entre mim e o mundo. Cohen (2012, p. 159) propõe que “cada célula é um microcosmo do nosso *self* individual. Cada célula é um aspecto do nosso *self*, da nossa inconsciência e comportamento consciente, e se manifesta em ambos, nosso corpo e nossa mente”.

Em um dos ensaios, após revisarmos e corporificarmos todos os padrões do PNB através de imagens correspondentes às espécies estudadas e também alguns vídeos trazidos por mim e Francisco, chegamos a uma conclusão importante: somos uma coleção de animais. Essa ideia de coleção nos proporcionou um universo imaginário em que cada um dos elementos, através da mistura entre espécies, nos transformou noutras criaturas, modulando entre homem e animal, com qualidade de movimentos muito genuínos. Dessa maneira, descobrimos uma relação horizontal entre humanos e animais, como dois monstros ou, como Gil (2006, p. 14) propõe: “o monstro não se situa fora do domínio humano: encontra-se no seu limite”. E, na busca pela ideia de monstruosidade, nos deparamos com os bestiários medievais.

Os Bestiários, ou Livro das Bestas, tratam de obras no âmbito da literatura da Idade Média que descreviam diversas espécies de animais existentes ou não, carregados de interpretações e narrativas de caráter simbólico ou alegórico, com propósitos morais e didáticos (VARANDAS, 2006). Gil elucida:

O Ocidente Medieval acreditava que, nos confins da Terra (povoada por cristãos pagãos), viviam certas raças que não se sabia bem se eram humanas ou mais próximas dos animais: as raças fabulosas do Oriente. Toda uma tradição literária, hoje largamente inventariada e datando do século VI a.C. (Hecataios de Mileto), acabou por fixar a representação desses monstros em algumas descrições estereotipadas: os Ciópodes, que se protegem do Sol erguendo o seu único pé, os Pigmeus que lutam contra os Grous, etc. Seres que habitam quase exclusivamente o Extremo Oriente, a Índia mais precisamente. (GIL, 2012, p. 23).

Na forma de dueto, pesquisamos no corpo como poderiam ser essas criaturas, mas nada muito claro. Propus que experimentássemos a reprodução desses seres através do contato entre nossos corpos, formando uma criatura, porém, ainda pela forma e não pelos conteúdos do BMC. Noutro momento, propus que observássemos a monstruosidade no cotidiano, pelos gestos do dia a dia, nos vídeos das bandas de rock. Então, lembramos do músico e (eventualmente ator) Iggy Pop e decidimos fazer um “cover” da música “Wild America”. Ele é conhecido pelas suas danças muito originais, por vezes, desajeitadas, num corpo extremamente forte e demarcado. Porém, dessa experiência, percebi que ainda não estávamos no cerne dos Padrões Neurocelulares Básicos. Estávamos ainda na forma. Não se tratava de “imitar” a monstruosidade, e sim como a presença dos próprios tecidos nos permitiria criar corpos.

Gradativamente, o caminho do trabalho estava sendo encontrado: para Francisco, a monstruosidade se deu a partir da voz, na forma de sons pouco habituais, não havendo a formalidade da música, apenas uma textura sonora trazida dos seus tecidos; noutro momento, como movimentos singulares. E para mim, então, surgiu como movimentos também genuínos, não codificados e usando uma cadeira como elemento cênico. Gil complementa:

Se o bailarino *compõe* certo movimento novo ou insólito, se inventa uma posição “impossível” (como em Cunningham), ou entra num devir animal (como em Simone Forti), é porque se deu esse espaço infinitamente livre (no próprio interior das imposições anatomofisiológicas do corpo humano) dos movimentos corporais: é o espaço, é a zona paradoxal, incrivelmente plástica, dos movimentos virtuais, “inimagináveis”- e todavia reais. Devemos dizer: é a zona dos movimentos empírico-transcendentais, a zona doadora de sentido. (GIL, 2001, p. 167).

As imagens da anatomia, assim como os vídeos, auxiliaram no reconhecimento das estruturas internas, assim como propõe Cohen (2012); quando visualizamos uma imagem, informamos ao próprio tecido que ele existe, modulando o próprio toque e o movimento. Um bom exemplo disso foi quando estávamos estudando o padrão da água-viva (PNB). Não tratamos de imitá-la, mas de resgatar a sensação de empurrar nossa própria membrana, a pele, através do ar. Embora a água-viva esteja num ambiente aquoso, foi possível perceber a resistência do ar batendo na pele e isso provocou um ritmo desse empurrar. Em relação ao desenvolvimento humano, esse padrão pode resgatar a mobilidade interna através dos nossos próprios limites, levando-nos a nos mover no mundo.

Outro exemplo interessante aconteceu quando estávamos experimentando o Padrão Espinhal do Peixe (PNB). Visualizamos a imagem do mesmo e o que promovia de experiência ao desenvolvimento humano. Iniciamos o movimento pela cabeça e fomos percebendo a reverberação através da coluna para os membros. O *Mouthing* serviu como suporte do Peixe à parte da frente do

corpo. A experiência provocada pelo guiar da cabeça foi de impulsão, sequecialidade e bissimetria, pois o corpo precisou vencer o ar para mover-se e a experiência transformou-se numa sequência coreográfica.

Da experiência com os padrões, organizei algumas cenas. Na primeira, Francisco entrava numa caminhada densa e lenta provocada pela respiração celular. Havia um senso de preenchimento do espaço com sua própria presença e era acompanhada por um som de água até sentar-se. Seu figurino era formal: terno, camisa, calça social, chapéu e uma maleta, fazendo transparecer um homem de negócios. Em seguida, eu ocupava o espaço preparado por Francisco por meio de um deslocamento disforme pelo chão, usando um vestido curto listrado e informal. Meu objetivo principal era causar uma certa estranheza entre os figurinos e a forma como nos movíamos; uma tentativa de metáfora que demarcava a dúvida sobre a nossa humanidade: os movimentos “animalescos” num corpo humano.

Sentado, atento à minha chegada, Francisco tirava da sua maleta objetos cotidianos como chaves, aparelho celular, papel e, à medida que eu me movia, extraia sons investigando a textura desses objetos e de sua voz. Pouco a pouco, meu corpo foi explorando a cadeira de tal forma que ela não era um outro corpo, ela passou a ser o meu próprio corpo. As imagens trazidas dos Bestiários medievais e os PNB costuraram qualidades de movimento que passeavam pelo meu corpo. Ou melhor, parecia que cada parte era tomada por um dos padrões, fazendo com que as partes parecessem independentes entre si, como fragmentos descontextualizados. Dessa forma, a vibração transitava de um lugar a outro do meu corpo, assim como o Padrão Homólogo, das ascídias (oral-boca), Contralateral, o peixe (espinhal com iniciação pela cabeça), Homolateral e assim por diante, contendo qualidades expressivas diferentes, num mesmo instante, do corpo em movimento. Uma coleção independente e complementar que aparecia e desaparecia, criando um ser desconhecido e aberrante. A esse respeito, Gil (2006, p. 67) complementa que “... o monstro apresenta características que não concordam entre si, ou porque não podem coexistir numa única espécie, ou porque fazem parte de dois gêneros que se excluem, ou porque não provêm de espécie conhecida”.

Finalmente, a cena se encerrava quando eu, em pausa, sentava na cadeira de costas para o público e fitava Francisco. Ele irrompia a cena com uma sequência coreográfica inspirada pelo Padrão Espinhal do peixe e Padrão Contralateral, talvez como uma vibração contaminada pela minha presença e movimentos. Ele lançava sua cabeça para espaço a ponto de fazê-lo mudar de direção repentinamente, havia uma intensidade no seu movimento. Até que transformava-se num cavalo de quatro patas que se deslocava de forma precisa até voltar a sentar-se. Nesse momento, Francisco criou uma textura sonora, misturando sua voz ao som de seu celular com nossas conversas gravadas, até deixar a cena. E eu, por conseguinte, segui seu rastro levando minha

cadeira numa caminhada densa e a cena finalizou suspensa.

Nesse momento, percebi que o processo em si traçou o caminho da criação dramática partindo do corpo. O corpo, como salienta Chauí (2002, p. 111), “é pacto de nosso corpo com o mundo e pacto entre as coisas, entre as palavras e as ideias, textura que regressa a si e convém a si mesma”. Meu exercício, enquanto organizadora dos sentidos dramáticos, foi de estar dentro e fora do processo ao mesmo tempo. Dentro, enquanto bailarina ocupada com a organização coreográfica e sensações próprias; e fora, quando observava e dirigia meu parceiro Francisco e a nossa relação. Das observações feitas de dentro/fora, propus algumas imagens, cenas, textos, objetos e cenografias.

Desse modo, ao refletir sobre o processo do Bestiário até o presente momento, percebi que o meu modo de criar seguiu o que Marianne Von Kerkhove (1997) chama de Dramaturgia de Processo. Segundo ela, o artista manipula diversos materiais (imagens, textos, movimentos, entre outros), considera os bailarinos, atores ou *performers* e suas personalidades como elementos fundamentais tanto para a criação quanto da técnica. Kerkhove segue dizendo:

O diretor ou coreógrafo trabalha com esses materiais: durante o processo de repetição, ele/ela observa como esses materiais se comportam e se desenvolvem; é somente ao final desse processo que aparece lentamente um conceito, uma estrutura, uma forma mais ou menos definida; essa estrutura final não é conhecida desde o início. (KERKHOVE, 1997, p. 2)

Esse segundo momento do processo foi apresentado em dois eventos: “Sarau da Xepa” e mostra de final de ano no espaço Kasakadança em São Paulo, no ano de 2015. Porém, houve o momento em que eu e Francisco precisávamos romper, não por questões pessoais, mas pelo foco do trabalho, onde a experiência profunda com BMC[®] passou a ser essencial para a criação da obra. Dela, carreguei comigo as danças do meu parceiro no meu corpo.

Destaco que a dramaturgia de processo teve uma característica peculiar: o corpo como elemento central da investigação. Nesse momento, começou a se esboçar o que virá a ser o conceito de “Dramaturgia Corporificada” e os demais elementos apareceram como suporte às intenções expressivas, mas não alcançaram profundidade. Houve dificuldade de compartilhar da criação com um colega que não tinha experiência em BMC[®] no corpo, assunto esse tratado na qualificação. Então, porque não aceitar o desafio de criar um solo e aprofundar de fato os estudos no meu corpo?



Figura 35 - Espetáculo “Bestiário” no kasakadança em 2015. Foto de Henrique Toledo



Figura 36 - Espetáculo “Bestiário” no kasakadança em 2015. Foto de Henrique Toledo.

3.3 A Obra Unicelular: solo

3.3.1 As Poéticas do PNB

O mais importante então, em termos de uma leitura “poética”, reside no esclarecimento dos indícios, e não nos “signos” assentes em critérios formais. Este

tipo de abordagem não deve basear-se em genealogias ou filiações lineares ou casuísticas, mas em marcas ou sinais, reflexos de um corpo que, à sua passagem, desencadeou um estado ou sobressalto. (LOUPPE, 2012, p. 81)

No terceiro e último momento, a obra coreográfica reconfigurou-se em um solo. Revisei e aprofundei cada elemento dos padrões dos PNB, passo a passo, dos Pré-Verbrados aos Vertebrados. Significa que cada estágio foi retomado até esgotar suas possibilidades de movimento, sem a preocupação em fixar sequências ou cenas, apenas retomar a memória das sensações em movimento. Assim como as imagens dos bestiários medievais foram deixados em espera, abandonei a cadeira, somente deixei o essencial: meu corpo e a memória celular. Com um olhar interno atento, pude transformar e reinventar as diferentes presenças que surgiam no meu corpo com mais consciência. A respeito da reinvenção de corpos, Laurence Louppe comenta:

Para reinventar corpos, a dança contemporânea começou por repensar e redistribuir a anatomia e as funções anatômicas, o que nos conduz, de imediato, mesmo em termos históricos, à ideia essencial de um corpo que não é dado, mas descoberto, ou que esta ainda por inventar. (LOUPPE, 2012, p.73).

Os ensaios aconteceram numa sala do Centro de Referência da Dança da Cidade de São Paulo, após participar do edital de ocupação e na Caleidos Cia de Dança. Já não havia mais meu parceiro, somente a presença dele nos meus tecidos e uma sala vazia. Então, surgiu a pergunta: o que fazer com toda a experiência acumulada? A resposta que encontrei foi a de simplesmente confiar nos meus tecidos e na própria experiência. Experiência entendida como propõe Bondía (2002, p.20): “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”.

Assim sendo, senti que precisava retomar minhas aulas de dança moderna como um ponto de partida, uma âncora da minha trajetória corporal agregadas ao BMC para a preparação criativa. Para mim fez todo o sentido, já que Cohen (2012) diz que nós somos o material e nossas mentes são o meio de exploração, isto é, a minha história é parte do processo. Assim, seguiram-se os ensaios: aula de Dança Moderna e depois corporificação dos PNB. As aulas consistiram num repertório fixo baseado na técnica de Alwin Nikolais¹³ aprendidas por mim durante dez anos na minha formação em dança com Eva Schul¹⁴. A técnica atua na relação do uso de peso, tempo, espaço e forma promovendo a clareza do corpo no espaço em uma sequência fixa iniciada no chão até ficar de pé. Outro aspecto da técnica é que a gravidade é usada como agente de movimento capaz de impulsionar o corpo sem uso da força, propiciando um corpo leve e fluido. Escolhi fazer essa aula porque o BMC não pode me proporcionar um desenvolvimento técnico correspondente.

¹³ Foi importante coreógrafo nascido em Connecticut, Estados Unidos. Sua formação diversa como compositor, coreógrafo, designer e cenógrafo proporcionou uma singularidade estética abstrata às suas coreografias.

¹⁴ Importante coreógrafa e professora de dança contemporânea radicada em Porto Alegre que dançou na Companhia de Alwin Nikolais. Ao retornar ao Brasil, fundou a Ânima Cia de Dança que dirige até hoje.

Após o aquecimento, vivenciei no primeiro Padrão Pré-Vertebrado, a Vibração. Experimentei-a de forma simples, apoiada sobre os dois pés, o ritmo aproximou-se de forma interna. Os pés sustentavam o rebote até o topo da cabeça, refletindo, como reitera Cohen (2012, p. 2), “a nossa mobilidade molecular no espaço, tempo, densidade e intensidade”. As intensidades variavam, assim como as partes do corpo que se moviam e, dessa forma, a vibração transitou pelo meu corpo durante dez minutos. A sensação de aquecimento pelo ritmo interno gerou um suor intenso e uma caminhada em linha reta com vibrações mínimas, iniciadas de diferentes partes do corpo. Até que encontrei uma vibração contínua permeada de gestos e saltos, como se eu estivesse discutindo e lutando com alguém, sem esgotar o movimento. A sensação de “atração e repulsão” proposta por Cohen (2012) trouxe, acoplada a essa imagem, uma percepção de algo indefinido. Importante salientar que a vibração é um pré-padrão, preparatório para a entrada nos demais padrões. Segui, durante a pesquisa, a ordem dada pelo próprio BMC®.

Noutro ensaio, a vibração aconteceu por mais tempo. Decidi experimentá-la, de fora para dentro, a partir de músicas vigorosas de estilo hip-hop, techno e rock-n-roll. Cohen (2012, p. 12) explica que “na vibração, um ritmo interno é estabelecido através de forças de atração e repulsão criadas pelo campo de relacionamento com outras existentes”. Senti que a ressonância celular foi acessada com mais facilidade e o movimento surgiu de forma ainda mais interna. Dessa intensidade, meu corpo cansado buscou o chão até seguir no padrão seguinte: a Respiração Celular.

Corporalizei a sensação de inteireza proporcionada pelos animais unicelulares, como a ameba por exemplo, cuja memória celular é de unidade antes de ser uma comunidade. Vi a estrutura anatômica que compõe a célula e enfatizei a borda dela – a membrana seletiva semi-permeável –, e fui conduzindo a percepção da comunicação entre o meio interno e externo. Cohen (1993, p. 7) propõe que “na natureza, as células ressoam em relação umas às outras. Células que têm feedback sensorial pobres têm mais dificuldade em coordenar seu ritmo interno com outras células”.

Deitada no chão, eu percebi a pele como via de acesso ao calor e frio, a textura do chão, assim como a sensação de condensação e expansão do corpo todo. Gradativamente, emergiu a imagem dessa ressonância entre as células, como um pinga d'água numa poça parada, havendo um epicentro que reverbera em todas as partes. Cohen (2012, p. 12) esclarece que a Respiração Celular “é inicialmente estabelecida nos oceanos da terra e continua em cada uma das nossas células, nadando no mar interno dos nossos corpos. Através da respiração celular experimentamos força vital”.

Aprofundei o estado de quietude provocado por essas sensações, uma atenção flutuante que esbarrava no sono, porém estava atenta ao espaço percebendo os sons das outras salas, da rua, automóveis, conversas entre pessoas. Meu corpo parecia misturar-se ao chão pelo ato de ceder através do suporte da terra e da respiração pulmonar. Importante lembrar que a respiração pulmonar

é troca gasosa que acontece entre os pulmões e o meio ambiente, chamado por Cohen (1993, p. 7) de Respiração Externa. Enquanto que a respiração celular ou interna, havendo a comunicação com a externa, acontece como processo de transporte de oxigênio através do sangue para cada célula do corpo, nutrindo-a e liberando gás carbônico. Ann Brock (2000, p. 18) explica que “a respiração celular é a consciência da respiração dentro de cada célula, nada a fazer e nenhum lugar a ir, simplesmente estar presente” [tradução livre]. Senti que esse padrão permeou todas as experiências posteriores dos padrões, propiciando clareza às minhas sensações.

Posteriormente, no ensaio seguinte, o padrão da Esponja foi vivenciado após mover-me, durante duas horas, pela aula de dança moderna. Encontrei um lugar no espaço e me deitei. Percebi que o fluxo do mar interno permaneceu em movimento, mesmo parada, meus fluidos escovam pelo corpo todo. Cohen (2012, p. 2) esclarece que “na Esponja, há uma distribuição uniforme de fluidos e membrana, um equilíbrio do fluido celular (dentro das células) e do fluido intersticial (fora da célula)” [tradução livre]. Através de imagens, estudei a estrutura da esponja marinha, percebendo que, pelos vasos internos dela, a água transita livremente. As imagens me proporcionaram uma sensação de regeneração e renovação de energia.

Nesse ir e vir entre os padrões, retomei a Vibração como um modo de assentar mais uma camada de experiência e relacionar padrões diferentes. Ao retomar o padrão da Vibração, percebi que havia suporte interno para mover-me com leveza e uma presença atenta às sensações. Então, a vibração surgiu na sua intencionalidade, antes de adquirir uma forma definida, como ações e gestos interrompidos sem completar uma forma.

Num dia de muito cansaço, após a aula de dança moderna, decidi fazer a revisão dos padrões já estudados. Iniciei de forma invertida, a respiração celular como um primeiro mapeamento corporal ao invés da vibração. Me coloquei de pé, afinal, ainda não havia experimentado ela de outro modo. Um senso de presença se instaurou, o corpo todo estava presente nele mesmo; por outro lado, manter-me presente foi um desafio profundo. Senti dificuldade em permanecer na presença, uma vez que a mente flutuava entre os incômodos do corpo - no que pretendia escrever, nos acontecimentos do dia anterior e nas preocupações da vida. Foi um exercício constante de manutenção no presente e não “brigar” foi a melhor opção.

De forma gradual, fui ao chão na posição da estrela-do-mar e testei a vibração de outro modo. A partir do rolamento de calcanhar reverberando no corpo todo e, em seguida, de forma cruzada, do braço direito em direção ao calcanhar esquerdo e vice-versa. Percebi que a resposta dada pelo meu corpo foi a de seguir vibrando sozinho, como *rebound*¹⁵ e, dessa forma, decidi seguir em movimento até o padrão seguinte – a Pulsção (água-viva). A água-viva tem a relação de

¹⁵ Para BMC® o rebote é visto como a resposta do tecido.

empurrar a sua membrana contra a água e consequentemente, impulsionar-se pelo espaço. Cohen (2012, p.12) elucida que “na pulsação, o bombeamento de fluidos pressiona contra nossas membranas externas para que nós experimentemos mobilidade interna, os nossos próprios limites, e passemos a estabelecer contato com o mundo exterior”. Para mim, descobri que ela tem um epicentro, apontando para o padrão subsequente: o da Irradiação Central, que engaja todo o corpo para mover-se, seguindo o ritmo próprio entre encolher e o expandir.

O Padrão da Irradiação Central, estrela-do-mar, aconteceu após o aquecimento da dança moderna. Deitada no chão, percebi as extremidades conectadas ao umbigo e que essas partes se moveram juntas em relação ao centro. Dessa forma, houve dificuldade de sair do chão, uma vez que minhas extremidades antecipavam o movimento pela força imensa ao mover-me pelo umbigo. Naquele momento surgiu a pergunta: como fazer para “vencer” o chão? Imediatamente surgiu a resposta: o suporte dos fluidos corporalizados nos padrões anteriores darão o suporte necessário. Cohen (2002, p.12) explica que: “O fluxo de fluidos é da periferia para o umbigo e do umbigo para periferia” nesse padrão. Ele surgiu na intenção de diferenciar as partes e, por essa busca, aconteceram movimentos muito expansivos, trazendo alguns códigos da dança moderna. Percebi que esse padrão me foi muito familiar. Senti novamente um grande esforço central em relação às extremidades, como o centro carregando e sustentando todo o conjunto, uma força muscular intensa.

Quanto ao *Mouthing* (Oral-Boca), reservei, pelo menos, dois dias para a exploração. Primeiro vi a imagem da espécie correspondente, as ascídias. Iniciei deitada no chão, a respiração celular como um ponto de concentração e presença corporal. Aos poucos, a própria experiência e atenção foram me conduzindo ao *Mouthing*: o cheiro de café vindo por entre as frestas da sala de ensaio me estimulou na ação de beber um pouco de café. Percebi que essa atitude permitiu que todo o aparato perceptivo da cabeça oferecia suporte à boca e, ao mesmo tempo, deixava o tubo digestivo muito sensível. Cohen (2002, p. 13) esclarece:

O *Mouthing* (oral-boca) define a boca (cabeça) como a extremidade líder no espaço e a bissetria é criada com um movimento de onda contínua passando longitudinalmente pelo nosso corpo, a boca até o ânus e o ânus até a boca. O sistema nervoso entérico se desenvolve em resposta à saciedade ou à privação do intestino (COHEN, 2002, p. 13).

Através dessa experiência da boca como condutora de movimento, percebi que o corpo acompanhou a iniciação dada por ela. O *Mouthing* veio como o aparato do desejo: através da boca o corpo precisou alcançar e buscar o espaço. Cohen diz:

Através da boca, nós experimentamos o ato de buscar, de alcançar, de receber e de absorver aquilo que é nutritivo, rejeitando o que é prejudicial, digerindo e assimilando o que absorvemos e gerando e devolvendo o produto da nossa criação (COHEN, 2002, p. 13)

Noutro momento, o *Mouthing* foi experimentado, após a aula de dança moderna, como um padrão ligado ao movimento do desenvolvimento infantil. Corporifiquei como um primeiro padrão em que o indivíduo está aberto ao mundo e pode buscar o alimento, assim como o alimento pode chegar até ele. Usei essa metáfora porque a mesma foi usada em diversas aulas de BMC®. Compreendi que meu próprio padrão foi de ir em busca do alimento. Então, testei duas formas diferentes: ir em busca e rejeitar, um exercício do “sim” e do “não”. Em termos de movimento, manifestou-se o condensar e expandir pela frente do corpo, com todo o suporte visceral dos órgãos que estão entre a boca e ânus. Os braços e as pernas acompanharam o gesto de encolher e expandir também pela frente, o corpo todo estava envolvido no movimento de rejeição e aceitação.

O padrão seguinte estudado foi o Padrão Vertebrado Leve, o Anfioxo. Estudei sua imagem, como um animal marinho pisciforme cefalocordado (tecido embrionário que dá origem ao sistema nervoso e a coluna vertebral). Ele é o primeiro animal que indica a origem dos vertebrados - a notocorda. Provocou uma sensação de água por dentro da minha coluna, como onda que percorria pelas minhas vértebras, deixando-as sem arestas. Trouxe também a memória da minha notocorda. Além disso, emergiu a imagem do líquido cefalorraquidiano ou cefalorraquidiano (líquido que protege desde o cérebro até a coluna) com uma sensação de leveza. Percebi que havia sedimentado mais uma camada corporal: o suporte da coluna em relação à parte de trás do corpo para adquirir a verticalidade. Ann Brook propõe que:

A fluidez de cobra da coluna é encontrada no sistema nervoso despertado antes do desenvolvimento dos ossos para trazer o suporte sequencial. Enquanto que o *Mouthing* apoia o 'baixo-ventre' da coluna vertebral, esse padrão desperta o líquido cefalorraquidiano da coluna vertebral e da parte de trás da coluna. (BROOK, 2000, p. 23, tradução livre).

Com o último padrão, cruzei a fronteira dos Pré-Vertebrados. Senti que estava estruturada para seguir até o Padrão Espinhal (da cabeça para a cauda) correspondente ao peixe. Sentei e apoiei minha cabeça no chão, iniciando os movimentos por ela. Percebi o sequenciamento que acontece na coluna, espalhando-se para os membros como consequência. Ao mesmo tempo, apreendi o suporte da frente e de trás da coluna. Todo o aparato sensor estava ativo, causando uma sensação de “enlouquecimento”, como excesso de informações para depurar. A atenção ativa, dentro e fora do meu corpo, se transformou numa “hiper consciência”, o excesso de informações que entraram pelo meu sistema nervoso trazido da memória celular desse padrão. Segundo Cohen (2012), a reação imediata, foi de voltar aos padrões anteriores para agregar o novo, como um processo de ondas sobrepostas. Experimentei-o, noutro ensaio, com a cabeça apoiada na parede. O movimento mais frequente que se apontou foi de girar, lateralmente, com suporte da coluna e das extremidades.

Também, recuperei uma sequência coreográfica desenvolvida quando ainda estava com meu parceiro Francisco. Era uma sequência em que a cabeça iniciava, de forma sutil, trazendo a imagem de um peixe fora d'água. E o movimento, de forma crescente, transformava-se num movimento explosivo e súbito da cabeça que sequenciava no corpo todo, lançando-o ao espaço.

Saindo da água para o meio terrestre como metáfora, o Padrão Homólogo foi corporalizado. Após a aula de dança moderna, deitada no chão, percebi o sequenciamento da metade superior e vice-versa. Além do manual de estudos e de algumas imagens da espécie dos anfíbios, percebi o esforço dado pelo umbigo, cabeça e braços para o movimento. Havia esquecido como era difícil adquirir a verticalidade, pois havia muito peso para transportar. Cohen sustenta que:

Durante esta mudança, a coluna se move dorsalmente para trás, de modo que os órgãos e o peso do corpo caiam abaixo dela. Como resultado do aumento de peso nos membros, há um desenvolvimento das cinturas (escapulares) pélvicas e peitorais ao redor para o lado ventral do corpo, paralelas ao chão, para atuarem como uma cinta na parte da frente do corpo. Os membros são, portanto, perpendiculares ao eixo do corpo e capazes de suportar mais peso. A barriga, no entanto, ainda permanece basicamente no chão. (COHEN, 1993, p. 56).

Os movimentos que despontaram foram saltos no plano sagital como o do sapo ou mesmo no plano vertical para cima e a qualidade foi de excesso de simetria, uma certa limitação, pois qualquer movimento diferente desse, poderia me levar a escapar para outro padrão. Outros movimentos surgidos foram de deixar somente os braços liderarem o movimento; noutros, somente as pernas. Da ação de empurrar a metade inferior, surgiu um caracol ou lagarta.

O Padrão Homolateral, relacionado aos répteis, foi corporalizado ao estar deitada de bruços no chão. Foram iniciados movimentos dos membros inferiores, sequenciando até o braço do mesmo lado e vice-versa. E aos poucos, experimentei no plano vertical a bissimetria entre lados direito e esquerdo pelo alcançar. Ao me deslocar pelo espaço, entendi que a coluna se envolveu no movimento e que não convinha iniciar pelos membros separado do tronco; caso contrário, eu faria extrema força. E, de fato, senti-me um réptil que, ao sair do chão, uma das pernas parecia uma grande cauda chicoteando o espaço e os meus olhos estavam atentos ao horizonte. Outros movimentos que surgiram foram rolamentos na horizontal e, na vertical, giros. Reconheci a sustentação do peso da coluna pelos membros me deixando mais longe do chão e que, para me deslocar, precisava ceder e transferir de um lado para o outro. Cohen esclarece:

Os répteis são os primeiros animais a alcançarem a libertação completa da água. Eles são os primeiros vertebrados totalmente adaptados à terra. Ao contrário dos anfíbios, não precisam retornar à água para o nascimento dos filhotes. O embrião ainda é envolvido por líquido, mas contido em uma concha (COHEN, 1993, p. 71).

E por último o Padrão Contralateral foi estudado noutro ensaio, como o sequenciamento

diagonal pela coluna dos membros. Com os quatro apoios no chão, senti uma espiral atravessando a coluna e uma mobilidade completa ao deslocar-me pelo chão, criando uma tridimensionalidade. Além disso, com a cabeça mais longe da terra, tive uma visão ampla do espaço, como um mamífero livre para se mover em todas as direções. Havia uma completude de todos os padrões encerrados nele. Cohen salienta:

Todos os animais carregam a sombra dos mamíferos e os mamíferos carregam as sombras de todos os outros animais. Isto é, dentro de sua complexidade, os mamíferos utilizam todos os padrões básicos estabelecidos pelos seus parentes mais simples e mais especializados (COHEN, 1993, p. 80).

Esse esquema me gerou muitas sensações diferentes. A primeira é que, de fato, somos um acúmulo de animais e que, na medida em que os padrões se complexificam, nosso nível de movimento adquire mais mobilidade pelo espaço. Outra sensação ocorrida foi a de que o desenvolvimento humano é muito trabalhoso! Para vencer uma etapa, é necessário passar pelas outras e, se estas não estão integradas, atravança todo o processo restante. Noutros momentos, percebi os encadeamentos que ocorrem nas partes do corpo: por exemplo, quando dei foco à coluna durante a sequência, não pude deixar de pensar no suporte frontal do corpo, assim como no quadril, na cabeça e nos membros inferiores e superiores. A progressão dada pelo *Yield* (ceder) e *Push* (empurrar) seguidos de *Reach* (alcançar) e *Pull* (Trazer)¹⁶, trouxeram tónus equilibrado aos meus deslocamentos pelo espaço. Sinto, até agora, que estas sequências são de inesgotável pesquisa, sempre haverá algum ponto não visto.

3.3.2 Integrando o Bestiário aos PNB: a obra

Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão. É também confiar no caráter “lírico” do orgânico, sem por isso lhe atribuir uma estética ou uma formatação precisa: o movimento ou o estado do corpo neutro (voluntariamente desacentuado e sem design) tem a sua própria qualidade lírica, tal como o movimento em tensão no espaço e tornado musical. O principal aspecto a ter em conta é trabalhar, em primeiro lugar, as condições orgânicas dessa emergência poética. Uma vez tomada esta opção fecunda, o corpo tornar-se-á uma admirável ferramenta de conhecimento e de sensações (LOUPPE, 2012, p. 69).

O BMC[®], como fio poético, foi a ferramenta que permitiu a emergência criativa e possibilitou a construção de uma plataforma para o desenvolvimento do Bestiário. Após o aprofundamento dos PNB, sentia-me livre para experimentar, misturar e criar a partir de dois ou mais elementos. Dessas camadas experimentadas, posso dizer que o BMC estabeleceu uma

¹⁶ É o nome original utilizado pelo BMC[®].

plataforma física à experiência e que, dos tecidos estudados, surgiu o material coreográfico. A base física não só como procedimento, mas como detonadora do material submerso e inconsciente transformado em presença. Cohen explica que:

Nossa criatividade flui da nossa inconsciência – um desconhecido nasce do saber da escuta consciente. Nossa mente consciente pode, então, descobrir a forma ou padrões que emergem do desdobramento do processo criativo. Esse *insight* dos padrões do processo pode, então, abrir e expandir as avenidas da expressão inconsciente. (COHEN, 2012, p. 13, tradução livre).

Ao retomar cada fase dos PNB individualmente, percebi que levei-as até as últimas consequências. Esse fato provocou um certo “exagero” de movimento do padrão estudado, a fidelidade máxima a ele como estratégia permitiu o aprofundamento criativo até esgotar suas possibilidades e passar para etapa seguinte. Mover-me somente por um padrão provocou uma limitação tal que meu corpo precisou solucionar esse desafio e a estranheza aconteceu dessa relação. Um exemplo disso aconteceu quando estava movendo-me somente pelo Padrão Homólogo: descobri um movimento de arrastar-me pelo chão como um caracol, os pés apoiavam no chão provocando uma ondulação na coluna até chegar aos meus braços. Foi uma das soluções criativas encontradas para “resolver” e potencializar o padrão estudado. Gil propõe:

Um monstro é sempre um excesso de presença. Que a anomalia seja um corpo redundante ou a que falem órgãos é necessariamente marcado por um excesso. O monstro combina os elementos de que é formado de tal maneira que a sua imagem contém mais substância que uma imagem vulgar. Como entidade, não manifesta privações ou faltas (GIL, 2006, p. 75).

Consequentemente, retomei, como inspiração, as imagens dos bestiários medievais, especialmente as de Ulisse Adronvandi, *Monstrorum Historia* (1642). Senti que elas materializaram as minhas sensações internas, como se expusesse a minha intimidade, permitindo a irrevogável relação entre dentro e fora. Dessa maneira, o que havia de mais exagerado e animalesco nas imagens foi comparado ao padrão correspondente estudado. A leitura das imagens foi totalmente intuitiva e muito particular, pois surgiu da minha relação com o material. Na figura abaixo, por exemplo, vi o padrão do *Mouthing* (que será discutido mais à frente, como parte do fluxo do processo criativo):



Figura 37 - Monstrorum Historia. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/30751209925758330/>

Nessa figura, está em evidência a boca. Através do *Mouthing* é possível observar a postura geral do indivíduo pelo suporte do tubo digestivo. É através da boca que ele se lança ao mundo pela saciedade ou insatisfação - experimenta dizer sim e não.

O autor das imagens monstruosas, Ulisse Aldrovandi (1522-1605), foi cientista, filósofo e, segundo Bartorelli, Levy e Carneiro (2015) “o pai da história natural”. Sob influência de seu professor Luca Ghini, abandonou seus estudos enciclopédicos para especializar-se em ciências naturais. Ele era colecionador de animais, minerais, vegetais, objetos artísticos e artefatos arqueológicos. Escreveu múltiplos tratados sobre estes assuntos, dentre eles, o *Monstrorum Historia*. Neste último, ele reorganizou, com rigor científico, as notícias sobre as criaturas monstruosas vistas por outros naturalistas e viajantes. As criaturas poderiam ser anomalias humanas ou animais, como misturas entre espécies, ou um misto de humano e bicho. Gil explica:

Os monstros desempenham um papel neste movimento de descontextualização. É uma época das primeiras coleções de objetos de toda a espécie: reúnem-se coisas estranhas e sem relação, fósseis, restos de seres monstruosos. Ainda em 1696, figurava no catálogo do museu de Copenhaga a seguinte lista de objetos: “um fígado seco, a orelha de um elefante medindo três pés e meio por dois e meio, sandálias feitas com pele humana, cabelos com pele arrancados por uma mão colérica, unhas monstruosas de um adolescente de Copenhaga; mão peluda de um selvagem da Índia, duas mãos de uma sereia, uma pedra proveniente de um rim humano pesando 12 libras e meia; um feto petrificado que uma mulher originada da França tinha carregado no ventre durante 28 anos, embriões do tamanho de uma polegada, uma salamandra e vários bezoares, tanto orientais quanto ocidentais”. (GIL, 2006, p. 66).

O que me encantou nas criaturas de Aldrovandi foram as novas possibilidades de

combinações que eu ainda não havia pensado. Essas misturas me despertaram para a importância dos animais para a evolução humana, embora tenhamos seguido cada qual seu caminho. A monstruosidade me colocou numa relação horizontal com os animais, lembrando que Cohen (2012) propôs que a natureza forma padrões e nós, como parte dela, também os formamos. Ou seja, somos um desdobramento da mesma matéria. A inspiração foi de colocar-me em movimento, investigando como seria viver no contexto daquela criatura. Como ela se alimentaria? Como se moveria? Se reproduziria? Algumas das imagens – por exemplo, a de número 45, com corpo de água-viva e cabeça de homem –, me fizeram refletir como seria viver debaixo d'água e não me afogar. A respeito dessa relação, Gil explica:

Ora nós exigimos mais dos monstros, pedimo-lhes, justamente, que nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que sabem permanentemente as nossas certezas; porque necessitamos de certezas sobre a nossa identidade humana ameaçada de indefinição. Os monstros, felizmente, existem não para mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acesso possível, tentamos situar nossa humanidade de homens. (GIL, 2006, p.12).

Gil (1996) explica a gênese da palavra monstro como sendo associada ao “*monstrare*”, verbo em latim traduzido como “mostrar” ou mesmo como “indicar com o olhar”. Através dos Padrões Neurocelulares Básicos, pude desdobrar (mostrar) minhas vísceras e fazer emergir o que tinha de mais íntimo nas minhas células: movimento, sensações, percepções e imagens internas. Todas as vias anteriores conduziram minhas escolhas poéticas e dramatúrgicas. Gil propõe:

O monstro mostra o interior do corpo ou, antes, é o resultado do revirar da pele do corpo normal, da transformação deste em corpo de órgãos aparentes que proliferam desordenadamente. Corpo decomposto em órgãos e órgãos à flor do olhar - o horror que tal espetáculo provoca prova que os órgãos não são para ser vistos, mas apenas pensados. A transparência do corpo do monstro é isto: o interior visceral da pele. (GIL, 2006, p. 79).

Os monstros trouxeram uma visceralidade ao meu movimento que denotou uma qualidade expressiva desdobrada no que havia mais interno nas minhas células. Por exemplo, pude perceber o Padrão da Esponja nos meus tecidos como água retida nas células, não havendo arestas no movimento. Outro exemplo o Padrão do *Mouthing*: mover-me pela sensação da boca em conexão com o tubo digestivo permeou um movimento sinuoso e “vermiforme” do corpo todo. Por último, o Padrão da Pulsação aconteceu de forma a gerar um ritmo de movimento contínuo nascido de múltiplas partes do corpo, fazendo deslocar-me pelo espaço como se a minha pele fosse membranas que empurram a água. O que significa que o Bestiário deu uma outra dimensão ou

alcance ao BMC: novas imagens/ imaginação puderam ser criadas.

Percebi que, mesmo que sejamos pertencentes a uma cadeia de seres complexos, carregamos uma memória celular que nos permite sermos o que somos hoje. O monstro, por sua vez, denunciou esse limite, como se resgatasse o que ainda tenho de animalesco em cada etapa na memória celular. Evidencio que o Bestiário não se tratou de uma metáfora de caráter moral, mas com ênfase no que Thomas Hanna promulga sobre os somas:

[...] seres vivos e orgânicos que você é *nesse* momento, *nesse* lugar onde você está. O soma é tudo que você é, pulsando dentro dessa membrana frágil que muda, cresce e morre, e que foi separada do cordão umbilical que unia você – até o momento da separação – a milhões de anos de história genética e orgânica dentro do cosmos [grifos do autor]. (HANNA, 1972, p. 28).

A obra coreográfica foi sendo construída pouco a pouco, refletindo o caráter dramático processual discutido por Marianne Van Kerkhove. Importante destacar que, no caso dessa pesquisa, a estratégia criativa foi fundamentalmente dada a partir do corpo. Os PNB em intersecção com o Bestiário foram a referência temática principal. Além do corpo, os demais materiais cênicos – a sonoridade, o figurino, o espaço cênico – foram sendo gerados e agregados a partir desta relação. Nesse tocante, Ana Carolina da Rocha Mundim (2014, p.49) explica que “sendo o corpo o eixo de toda e qualquer produção criativa na dança, a materialidade dos processos se organiza de modo subjetivo a partir das características próprias de cada indivíduo. Isso produz abordagens diferenciadas de acordo com cada visão de mundo que se instaura dramaturgicamente”. Eu acrescento ainda que é uma experiência intransferível.

A partir da minha relação corporal com os PNB, a “costura” coreográfica, a partir da ideia do Bestiário como uma coleção de criaturas foi se dando também pela revisão das séries I e II (especificadas no capítulo anterior) como um treinamento. Considerando que elas são um resumo esquemático desses mesmos padrões no desenvolvimento humano, sua repetição proporcionou um mergulho em relação às variações de tempo, deslocamentos e qualidades expressivas. Essa sequência, como a parte mais “coreográfica” do BMC®, serviu como um trampolim para a eclosão dos monstros à medida que a repetia. Tendo como base a sequência coreográfica, os monstros surgiram por meio da improvisação.

A partir desse ponto, começo por elucidar como foi o surgimento de cada um dos monstros. Cada um deles emergiu a partir da experiência do movimento para depois acontecer a conexão com a imagem do Bestiário. Destaco que foi um processo intuitivo, mais sensível que formal. A ordem que relato a seguir já está organizada conforme a coreografia se apresenta, mas a organização se deu durante o processo. Inclusive alguns monstros foram eliminados, restando apenas aqueles que criaram algum sentido dentro do todo. Os padrões estudados aparecem misturados nos diferentes

monstros e alguns são de transição entre uma forma e outra.

O primeiro monstro a eclodir foi um ser de duas cabeças formadas pelas minhas mãos trespassadas por dentro do figurino/membrana. Ele deslocou-se de forma muito lenta em linha reta até que suas mãos formassem as duas cabeças e, aos poucos, foi entrando em um movimento mais acelerado. Gradualmente, as pernas foram envolvidas, com qualidade cambaleantes e disformes. À medida que essas cabeças se moviam, seus movimentos desconexos faziam o corpo retorcer-se como se disputassem o seu comando. Essa criatura foi inspirada pela figura 38, que me chamou a atenção por possuir três cabeças e, sobretudo, pela coleção incongruente: pernas e pés de dragão em forma humana, uma pata de dragão e duas patas de águia, seios femininos, cabeças de águia, dragão e felino. Causou-me um certo estranhamento e uma dificuldade - como dar vida a essa coleção? Gil desvenda que:

Porquê os monstros nestas coleções heteróclitas? Porque são seres descontextualizados por excelência; e porque, talvez mais que os outros, interpelam a curiosidade, requerendo um novo saber. Muito significativamente, uma relação obscura, dissimulada, estabelece-se entre o monstro e a coleção que o contém. Do mesmo modo que o primeiro não pertence a nenhuma categoria taxionômica conhecida, também a coleção reúne objetos fora de qualquer classificação, mas ainda: o monstro apresenta características que não concordam entre si, ou porque não podem coexistir numa única espécie, ou porque fazem parte de dois gêneros que se excluem, ou porque não provêm de espécie conhecida. (GIL, 2006, p. 66).



Figura 38 - Monstrorum Historia. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/30751209925758330/>
[último acesso em 30/12/2016]



Figura 39 - Espetáculo solo “Bestiário”. Foto: Felipe longo.

Escolhi essa imagem primeiramente de forma aleatória, pois a vi com muitas possibilidades

criativas. Mas, como o próprio o BMC[®] postula, a intuição está subjacente à criação e dei-me conta de que não a escolhi à toa. Percebi que havia uma ligação com os padrões Homólogo e Homolateral, pois as pernas humanas de dragão demarcaram, ao meu ver, a separação das duas metades do corpo e as três cabeças e, ao mesmo tempo, sublinharam uma lateralidade. Dessa maneira, pude explorar essas duas camadas em movimento, sendo que as cabeças de dragão, felino e águia trouxeram um “tempero” para as minhas mãos e corpo. A águia me parece que compôs uma qualidade vibratória, o felino uma sinuosidade e o dragão a qualidade homolateral. E as mãos, ora visíveis, ora invisíveis, escorreram por dentro do figurino, até levar o corpo ao chão e uma delas resistiu até se esconder definitivamente por uma das frestas da roupa. As duas mãos se encontram dentro da manga, formando uma pata e fazendo nascer outro ser.

Essa criatura, ainda em transformação, deixa-se ser levada pela sensação do tubo digestivo. Em movimento vermiforme, através dos órgãos, arrasta-se pelo espaço até que, num instante, sua pata é apoiada no chão, fazendo-a deslocar-se de forma ainda mais errante. A língua, como prolongamento do tubo digestivo, se ativa na condução do movimento da boca e órgãos. A figura que serviu de inspiração, a de número 37, chamou-me a atenção porque não era possível definir a que espécie pertencia. Outro fato é que a sua barriga projetada à frente, a boca e a língua evidentes me lembraram do padrão do *Mouthing*. Ao visualizar a imagem, acessei diretamente a sensação e os possíveis animais que teriam essa característica, como o cachorro por exemplo.

Aos poucos, a boca silenciou e a pata escorreu para dentro das dobras do figurino/membrana, escondendo a boca e transformando-me em um ser sem cabeça. Uma das pernas criou vida num movimento de serpente, o pé buscou o espaço como se quisesse sentir o ar e, dessa qualidade, passei a alcançar o espaço como se furasse o vazio. Dessa intensificação, o pé passou a carregar a metade do corpo. O monstro sem cabeça e seus membros superiores tiveram inspiração nos Ciópodes (figura 41), seres que apresentam um único pé e o usam para se taparem do sol. O que vi nessa figura, além da beleza da mesma, foi o estímulo para o movimento de como seria mover-me apenas por um único pé. Percebi que o pé provocava uma torção no meu corpo, trazendo o Padrão Contralateral.

A partir de uma pausa, braços, cabeça e uma cauda nasceram abruptamente. O corpo todo parecia um peixe que tinha a cauda se debatendo como se estivesse fora d'água. A cabeça perfurava o espaço para locomover-se e os braços criavam alavancas para arrastar o corpo. A cauda me trouxe uma sensação de suporte e propulsão à cabeça. Esse estímulo foi proporcionado pela figura 43. Embora esta apresente múltiplos braços, ela me trouxe a sensação do Padrão da Água-Viva, em que as pernas, desconexas da cauda, começam a debater-se no chão, assim como os braços.

Esta criatura multiplica-se em tentáculos, gerando uma sensação de conexão com o tronco e trazendo uma pulsação em deslocamento, inspirada pela figura 45. Retomei a sensação de empurrar

minha própria membrana/pele pelo ar, movendo meus líquidos internos. Esse monstro trouxe a materialidade de como eu estava me sentindo: metade humana, metade água-viva, criando um ritmo para deslocar-me pelo espaço. Me fez refletir sobre o ambiente marinho em que eu poderia estar me deslocando, criando um universo próprio. Desloquei-me de forma cada vez mais intensa, fazendo meus tentáculos se tornarem mais aéreos até mudar de nível, ficando de pé. Sem cessar a intensidade, fui me transformando e alcançando uma vibração cada vez mais interna. O corpo todo vibrava parado num ponto fixo, até que meus braços e pernas eram lançados como num movimento de ataque.

Ao posicionar-me de costas, a vibração foi silenciada. E desse silêncio, um ser muito mais humano desdobrou duas asas e uma grande pata, como se vencesse a gravidade. Suas asas, mesmo que pequenas, o fizeram flutuar e planar pelo espaço. Esse monstro de asas, inspirado na figura 48, restaurou a sensação de leveza do Padrão Espinhal Leve, embora o padrão seja relacionado ao anfioxo, animal marinho.

O desenvolver da criatura anterior permitiu que outra mutação se desdobrasse numa criatura sem cabeça e com rosto embutido no seu tronco, inspirada pela figura 50. Ao ficar nua, os seios se transformaram em olhos e minhas mãos, através da manipulação da área do umbigo, criaram o nariz e a boca. Me senti como uma grande esponja preenchida por líquidos e a expressividade expôs-se como se fosse a comunicação líquida através dos poros da pele.

Por fim, a coreografia se encerrou quando desfiz lentamente o rosto/esponja e deixei a expressividade líquida cada vez mais interna até que escorreu pelos meus ossos, fazendo-me ficar em quatro apoios. A criatura lentamente deslocou-se pelo Padrão Contralateral, inspirada pela figura 52, trazendo ao movimento uma sensação de suporte pelo quadril e escápulas.



Figura 40 - Espetáculo solo “Bestiário”. Foto: Felipe Longo.

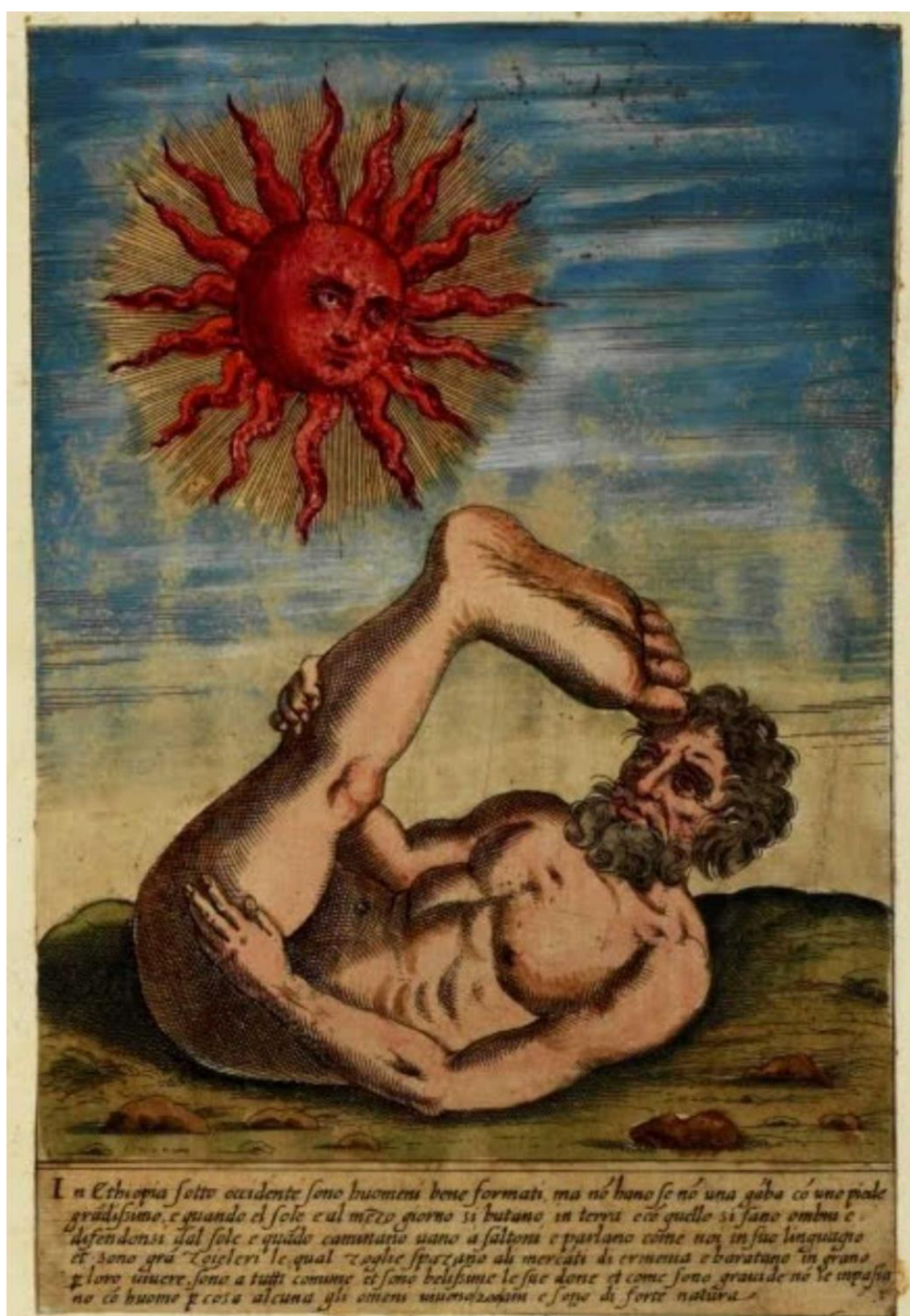


Figura 41 - Monstrorum Historia. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/30751209925758330/>
[último acesso em 30/12/2016]



Figura 42 - Espetáculo solo “Bestiário”. Foto: Felipe Longo



Figura 43 - Monstrorum Historia. Fonte: <http://cargocollective.com/Kunstkabinett/Monstrorum-Historia-by-Ulisse-Aldrovandi>. [último acesso em 30/12/2016]



Figura 44 - Espetáculo solo “Bestiário”. Fonte: Felipe Longo.



Figura 45 - Monstrorum Historia. Fonte: <http://cargocollective.com/Kunstkabinett/Monstrorum-Historia-by-Ulisse-Aldrovandi>. [último acesso em 30/12/2016]



Figura 46 – Espetáculo solo “Bestiário”, Foto: Felipe Longo.



Figura 47 - Espetáculo solo “Bestiário”, Foto: Felipe Longo.



Figura 48 - Monstrorum Historia. Fonte: <http://cargocollective.com/Kunstkabinett/Monstrorum-Historia-by-Ulisse-Aldrovandi>. [último acesso em 30/12/2016].



Figura 49 - Espetáculo solo “Bestiário”. Foto: Felipe Longo.



Figura 50 - Monstrorum Historia. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/30751209925758330/>.
[último acesso em 30/12/2016]



Figura 51 - Espetáculo solo “Bestiário”. Foto: Felipe Longo.



Figura 52 - Monstrorum Historia. Fonte: <http://cargocollective.com/Kunstkabinett/Monstrorum-Historia-by-Ulisse-Aldrovandi>. [último acesso em 30/12/2016].



Figura 53 - Espetáculo solo “Bestiário”. Foto: Felipe Longo.

A partir daqui discuto a relação entre BMC[®] e o que denomino de Dramaturgia Corporificada.

3.4 Bestiário e a Dramaturgia Corporificada

Conforme disse, a obra coreográfica foi construída da relação entre BMC e Bestiário, sendo que o BMC foi o fio condutor das minhas escolhas dramáticas, proporcionando uma dramaturgia própria a esse processo. Digo própria, porque foi através da minha relação sensível com o Bestiário que novas qualidades e possibilidades de movimento foram criadas, bem como se intensificou a atenção necessária à presença da “mente” do padrão. Nesse sentido, Bonnie B. Cohen afirma:

Nosso corpo se move como a mente se move. As qualidades de qualquer movimento são a manifestação de como a mente é expressa através do corpo em movimento. Mudanças nas qualidades de movimento indicam que a mente teve mudança de foco no corpo. (COHEN, 2012, p.1, tradução livre).

Posso dizer que o BMC[®] propiciou uma base física aos corpos que criei. Da experiência vivida no corpo foi possível retomar a memória das presenças e qualidades de movimento encontradas.

Adriana Grechi, bailarina e coreógrafa da cidade de São Paulo entrevistada por mim (Anexo I, 2016, p. 135) discute como, nos seus ensaios, o BMC se torna acionador de determinadas qualidades, sobretudo quando está interessada em encontrar “certas maneiras” de inventar corpos. Para ela, o BMC se torna uma base física para acessar outras metáforas e combinações; ele é um fundamento exploracional específico para cada um dos corpos que se está inventando. Ou seja, a partir de um tema específico, a artista se utiliza dos sistemas do BMC para dar suporte corporal ao que ela está buscando.

Entendo por “base física” um caminho para encontrar um corpo poético e sensível, possível de se atualizar no momento em que se dança. Isto é, trazer a memória da sensação no momento presente, o que, para mim, traz um frescor para a cena. Esse processo é diferente de se executar uma coreografia determinada, em que se conhece o passo seguinte, não havendo espaço para agregar o imprevisto que pode vir a aparecer durante a experiência cênica. Nesse sentido, Denise Zenicola propõe:

Sabemos que na criação da cena de fundo dramático a ação tende a misturar-se com o movimento e, normalmente, inicia a partir de alguma qualidade de movimento, especificamente da dança em questão. Dessa forma, a atenção fixa-se e inicia no corpo do bailarino/ator/pesquisador. Por isso, é fundamental conhecer a dramaturgia desse corpo que dança, antes de propor uma dramaturgia estrangeira para a dança dele. Só assim é possível buscar referenciais corporais para que o bailarino/ator/pesquisador possa desenvolver de forma mais eficaz seu trabalho criativo e pessoal. A questão física ganha destaque, torna-se início e memória da emoção e tensão dramática. (ZENICOLA, 2011, p. 146).

Em outra entrevista, Marila Velloso (Anexo II, 2016, p. 133), bailarina, professora da Unespar (Universidade Estadual do Paraná) e da formação brasileira de BMC[®], explicou que “o estado de presença permite perceber o estado de corpo pelo simples fato de você se perceber e ele está relacionado à intenção de movimento. E, assim, é possível escolher com qual sistema do BMC queremos trabalhar que produz uma mudança mental”. Mudança que, na minha experiência, se produz nos âmbitos mental e corporal, ao mesmo tempo.

O que estou nomeando aqui como Dramaturgia Corporificada trata da relação estabelecida entre o corpo subjetivo e a criação, aquilo que há de mais íntimo no sujeito dançante e que vaza para o espaço, provocando uma poética própria. O BMC, como a base coreográfica, considera o sujeito que dança a tal ponto que não há diferença entre o que ele sente e o que faz. Esse pensamento veio ao encontro do que Marila indicou durante a entrevista dada: para ela, é possível, através do BMC[®], acessar um estado de corpo relativo ao sistema que se deseja trabalhar, modificando a intenção no corpo. Isto, para ela, é uma habilidade. É possível ver a mudança da atividade mental esteticamente no movimento. Para Cohen:

O processo de corporificação implica iniciar a respiração, movimento, voz, consciência e toque a partir de qualquer célula e/ou conjunto de células (como tecidos e sistemas) para testemunhar o que surge: as qualidades de respiração, movimento, voz e toque; a atenção plena, como os sentimentos, sensações, emoções, memórias, sonhos, pensamentos, imagens e *insights*; e efeitos fisiológicos. (COHEN, 2012, p. 158, tradução livre).

Ou seja, o processo de corporificação é tudo o que se passa com o sujeito no momento presente em que se move e, enquanto dramaturgia pode vir a criar uma forma genuína de mover-se. A esse respeito, Merleau-Ponty (2004) propõe, ao citar Paul Valéry, que o pintor “emprega seu corpo” e, através dele, empresta ao mundo e o transforma em pintura, porque o corpo se move a partir da subjetividade do sujeito. Merleau-Ponty diz:

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento - mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido - um si que é tomado portanto entre as coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro [...] (MAURICE MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19-20).

Mais do que emprestar o corpo à dança, interessa-me perceber quando o bailarino é a dança, diferente de pensar ou projetar uma coreografia para um futuro e buscar um modelo fora do seu próprio corpo. Este é considerado ao longo do processo. Gil (2012), ao falar da pequena dança de

Steve Paxton, comenta que o mesmo sente um incômodo pelos termos “imaginário”, “imaginação”, “imagem”, pois estes consistem em imagens reais, ou seja, viver aquilo que se está imaginando/sentindo. O que seria o mesmo que dizer que não há a separação entre o dentro e fora do corpo. Merleau-Ponty afirma:

Esse primeiro paradoxo não cessará de produzir outros. Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do estofo mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como a água-mãe no cristal, a indivisão do senciante e do sentido. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 20).

Importante salientar que a Dramaturgia Corporificada trata de uma dramaturgia produzida pelo corpo do bailarino/ ator/ performer, seus próprios tecidos têm a memória e a capacidade criativa de produção do material, tornando-o autor e não reproduzidor de algum modelo técnico de fora para dentro. Defendo a ideia de que o BMC é capaz de trazer ferramentas para que o bailarino encontre outras maneiras de se mover e de corporificar condutas motoras. Sobre esse aspecto, a dupla de bailarinos e coreógrafos radicados em Mineápolis (Estados Unidos), Olive Bieringa e Otto Ramstad, formados em BMC®, explicam à revista *Danz Quarterly* que:

Subjacente à maior parte do seu trabalho, é o BMC que Otto descreve como uma abordagem para entender o corpo em oposição à imposição de uma série de exercícios em torno de um estilo, forma ou modelo. "Não é uma maneira específica de movimento, dá-lhe as ferramentas para ser capaz de fazer escolhas, diferentes tipos de sistemas operacionais, abrindo possibilidades para diferentes maneiras de se mover. (CHEESMAN, 2007, p. 9, tradução livre).

As diferentes maneiras de se mover estão relacionadas às diferentes presenças proporcionadas pelos sistemas corporais estudados pelo BMC, cada um deles tendo uma qualidade específica e gerando também movimentos com qualidades distintas. Adriana Grechi explica que, “ao trabalhar com BMC, combino elementos como ação perceptiva relacionando-os às sensações, imagens, estados corporais e cada sistema produz uma diversidade de presenças e qualidades de presenças diferenciadas”. No seu trabalho intitulado de “Bananas”, espetáculo estreado em 2012, quis inventar um corpo masculino que dominava, comia e descartava, um corpo consumista. Para isso, utilizou o Sistema Orgânico, especialmente o Sistema Digestivo, como base física para essa metáfora.

Percebo também que o BMC®, dentro do que vim a chamar de Dramaturgia Corporificada, é também uma experiência voltada para a observação de si e que o próprio material produz um

“treinamento” de atenção sobre si mesmo, reconhecendo aquilo que é possível mudar no corpo. Sob esse ponto de vista, Marila explica que o “BMC traz uma ampliação de repertório de movimento pois os sistemas corporais têm qualidades diferenciadas porque a *mind* está implícita”. Para ela, quando se escolhe trabalhar com algum sistema corporal, só o fato de relacionar-se com ele, numa aula ou exploração de movimento, permite aprender a observar, no momento presente, o que é produzido. Nesse sentido, Cohen explica que:

Ao praticar este processo de aprendizagem experiencial trazendo à consciência consciente e, em seguida, reabsorvendo profundamente dentro do nosso inconsciente, nós compreendemos a natureza essencial e acessamos uma fonte de sabedoria antiga. O processo de corporificação não depende da consciência consciente para continuar a existir. Ela tem a consciência celular e por isso está sempre presente e continua a informar e apoiar você. (COHEN, 2012, p. 157, tradução livre).

Ao olhar as partes e o todo, a Dramaturgia Corporificada trata da experiência dada pelo corpo, suas sensações, imagens, pensamentos, movimentos, partindo da anatomia experiencial estudada pelo BMC[®] e a forma com que cada indivíduo a resolve no seu corpo. Nesse ínterim, é possível perceber que o estado de atenção gerado pelo material, a *mind*, já provoca uma estética de movimento genuína. Sob esse ponto de vista, Louppe salienta:

O corpo será, antes de mais, o que pensamos, o que ele pensa por si e o lugar onde se aceita que ele nos leve. Ainda que hoje estejamos longe destes processos de esclarecimento, ainda que o corpo dançante jogue hoje com as suas sombras e opacidades e (sob forma de metáfora) com seus esquecimentos, nas práticas e no pensamento da dança contemporânea o corpo continua a ser encarado como o “guia caminho” anunciado por Nietzsche. (LOUPPE, 2012, p. 88).

Finalmente, e não menos importante, cabe dizer aqui que o corpo explorado, através do Body-Mind Centering[®], não é apenas uma livre improvisação em que as sensações e percepções são trazidas à tona, mas uma exploração consciente das mesmas em movimento, podendo ser transformadas em cena. A partir das próprias sensações e percepções, é possível resgatar e organizar, criativamente, uma obra cênica. Do próprio BMC[®] nascem os trilhos metafóricos que costuram a criação.

4 CONCLUSÃO

Finalizar esta dissertação representa apenas cruzar uma etapa de dois anos e meio de pesquisa, pois o tema é vasto e seguirá sendo discutido e desenvolvido. Haverá sempre arestas e sombras naqueles cantos que não foram vistos. Ou mesmo, questionamentos no tocante à compreensão e aos usos do Body-Mind Centering[®], conhecimento esse que foi e é até hoje construído, revisitado e modificado pelas diversas formações espalhadas pelo mundo. Porém, ainda está centrado na sua fundadora, Bonnie Bainbridge Cohen, que, através da sua lente, decide aquilo que é de domínio do BMC[®].

Assim sendo, resgatei a história do campo das abordagens somáticas e quanto se infiltraram na dança na busca por corpos expressivos e que consideram o sujeito que dança. Dessa maneira, o BMC[®], atravessado por essa história, nasce desse contexto e segue, concomitantemente, pelas terapias corporais. E, atualmente, muitas danças o utilizam como motivação para a improvisação em dança sem preocupações com a cena, porém, sinto que precisei dar um passo adiante e dizer que é possível criar dramaturgia.

Através disso, retomei a história da abordagem, assim como os preceitos filosóficos principais. Resgatei também os diversos sistemas que o BMC abarca e suas *minds*, aspecto que, para mim, é uma das grandes contribuições da abordagem.

Então, o que escolhi traçar nestas linhas foi a minha trajetória, em diálogo com as bailarinas e coreógrafas entrevistadas - Adriana Grechi e Marila Velloso – indagando como o BMC[®] estabeleceu uma base física para as minhas criações. Dessa maneira, o BMC[®], partindo do centramento da mente e do corpo, engendra um acionamento diretamente do sistema, ou mesmo de um aspecto do tecido, que se deseja corporificar. Cada sistema possui uma *mind* própria e assim, a organização corporal se modifica e é visível esteticamente no movimento. Tudo isso, acontece através das sensações e percepções, seja pela visualização de imagens, metáforas utilizadas, voz ou mesmo o toque para informar que seu próprio tecido existe, recursos muito utilizados pelo BMC[®]. A partir dessa base física dada ao corpo, é possível resgatar materiais criativos e transformá-los em uma organização dramatúrgica.

A dramaturgia provocada pela abordagem do BMC[®] parte do corpo fenomenológico, visão que considera o sujeito dentro do processo criativo, diferente do caso em que o sujeito reproduz uma técnica ou modelo de dança. Não faço objeção a este último tipo de criação em dança, afinal de contas, minha história passou pela objetivação de técnicas corporais. E afirmo que as abordagens somáticas não substituem aulas de dança, porém podem ser agregadas a elas a fim de ampliar as possibilidades criativas, trazendo à tona movimentos não convencionais e um corpo genuíno.

Por esse motivo, se fez necessário resgatar algumas das obras das quais utilizei o BMC[®] como procedimento de produção dramatúrgica, ajudando-me na compreensão mais acurada a respeito das minhas escolhas cênicas. Por outro lado, como qualquer abordagem, não há garantias de que funcione para todos. Lembro-me, ao ministrar algumas aulas de BMC[®] pelo Rio Grande do Sul, que me deparei com a situação de um aluno que me indagou: “Professora, eu não estou sentindo nada. Era para sentir alguma coisa? O que faço para isso? ”. Ou mesmo, o relato de colegas durante formação em BMC[®] que questionaram os professores: “Como terei certeza de que estou tendo a sensação certa? É isso mesmo que estou fazendo? ”. Desses relatos, concluo que o BMC[®] também exige um treinamento do sensível e da percepção pessoal ao longo do processo, não havendo uma resposta exata entre o certo e o errado. Assim sendo, a forma com que cada indivíduo lida com o material é muito pessoal, tornando a experiência intransferível e insubstituível.

O potencial criativo nasce da experiência genuína com que cada indivíduo acessa os sistemas corporais. E dessas experiências compartilho, através do processo da obra coreográfica intitulada de Bestiário, a criação pelos Padrões Neurocelulares Básicos. Os procedimentos criados pelo meu corpo e os atravessamentos pela filosofia do BMC[®] compuseram o meu corpo genuíno através dos recursos de visualização de imagens, relatos dos meus diários de bordo sobre minhas sensações e percepções e o próprio movimento.

O Bestiário passou por três fases: “Vibração: o vir a ser da obra”, “Membrana da Criação” e “Obra Unicelular: solo”. Iniciei de forma solitária, passando a ser dueto e, finalmente, solo. Pude perceber, ao longo do processo, que o BMC é uma abordagem relacional, através do outro é possível acessar mais facilmente os tecidos ou mesmo as trocas verbais sobre a experiência. Confesso que levei muito a sério o que Bonnie B. Cohen promulgou sobre o preceito de que do universal nasceu o específico e do específico o universal, significando que a experiência coletiva com os sistemas corporais colabora para a maior compreensão de nós mesmos. Por outro lado, percebi através do próprio processo que existem múltiplas formas de estar com o outro. Dessa maneira, a experiência em dueto não foi em vão, ela reverberou e ainda reverbera nos meus tecidos. Foi desse ponto do processo em dueto que nasceu o Bestiário.

O Bestiário, surgido pelos Padrões Neurocelulares Básicos, trouxe a carga evolutiva desde os seres unicelulares até os humanos. Através da soma de animais em profusão foi possível incorporar o esquema da coluna vertebral e dela nascer os vertebrados e, por conseguinte, os mamíferos dos quais os humanos pertencem. Dessa maneira, a forma com que a Dramaturgia Corporificada se deu foi pela soma da minha relação com o material, minhas memórias e as imagens dos bestiários medievais. Tais imagens traduziram minhas percepções exageradas das etapas estudadas como desdobramento da minha própria carne e, ao mesmo tempo, traduziu a visceralidade contida no meu movimento.

Por fim, considero que o objetivo dessa pesquisa se cumpriu na medida em que estudei que tipo de dramaturgia o BMC[®] poderia criar. Entendi que o processo se dá pelo e no corpo, portanto, a Dramaturgia Corporificada se dá no momento presente e tudo aquilo que o corpo oferece. O corpo não enquanto “carne pendurada no açougue”, como já disse Thomas Hanna (1972), mas porque existe um sujeito que dança e é dessa relação estabelecida que a obra se dá, tornando os indivíduos insubstituíveis. Desse modo, espero que esta dissertação contribua para as pesquisas voltadas à dramaturgia sob a lente das abordagens somáticas.

5 BIBLIOGRAFIA

ALDROVANDI, Ulisse. **Monstrorum Historia**. Bononiae: Itália, 2014. Disponível em: <<http://amshistorica.unibo.it/127>>. Acesso em: 2004.

ALMEIDA, Adriana. **Body-Mind Centering® e o sentido do movimento em (des) equilíbrio: princípios e técnicas elementares, na criação em dança, pela poética nas linhas dançantes de Paul Klee**. 2010. 327 p. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

BARTORELLI, Andrea; LEVY, Paulo Masuti; CARNEIRO, Celso Dal Ré. Ulisse Aldrovandi: o criador do termo Geologia. **Terrae Didática**, Campinas, V.11, 2015. Disponível em: <https://www.ige.unicamp.br/terraedidatica/v11_2/PDF11-2/TD11_2-144-3%20.pdf>. Acesso em: 11 de Fev. 2015.

BASTON, Gaston. Somatic Studies and Dance. **International Association for Dance Medicine and Science, 2009**. Disponível em: <https://c.ymcdn.com/sites/www.iadms.org/resource/resmgr/resource_papers/somatic_studies.pdf>.

BELÉM, Elisa. A Noção de Embodiment e Questões sobre Atuação. **Sala Preta PPGAC**, São Paulo, v.11, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57466/60456>>. Acesso em: 25 de Dez. 2011.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n.19, 2002. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: Janeiro de 2002. Tradução: João Wanderley Geraldi.

BROOK, Ann. **Contact And Improvisation & Body - Mind Centering**. A Manual for Teaching & learning Movement, 2nd edition, SmartBody Books: 2000.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento**. Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHEESMAN, Sue. Olive and Otto. Placing Dance Outside the Theatre- Within the Body. **Dance Quarterly**, New Zeland, V. 8, 2007.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sensing, Feeling and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering®**. 3a. ed. Northampton: Contact, 2012.

_____. Os Padrões Celulares Básicos. **Manual dos Padrões Neurocelulares Básicos**. Tradução: Adriana Almeida Pees. São Paulo: Programa de Educador do Movimento Somático Brasil, 2002. 1 p.

_____. Spinal Yield (Ceder) e Push (Empurrar) Espinhal. **Manual dos Padrões Neurocelulares Básicos**. Tradução: Adriana Almeida Pees. São Paulo: Programa de Educador do

Movimento Somático Brasil, 1993. 36 p.

_____. O Anfíbio. **Manual dos Padrões Neurocelulares Básicos**. Tradução: Adriana Almeida Pees. São Paulo: Programa de Educador do Movimento Somático Brasil, 1993. 56 p.

_____. Padrões Vertebrados Homolaterais. Yield (Ceder) e Push (Empurrar) Homolateral. **Manual dos Padrões Neurocelulares Básicos**. Tradução: Adriana Almeida Pees. São Paulo: Programa de Educador do Movimento Somático Brasil, 1993. 70 p.

_____. Padrões Vertebrados Reach (alcançar) contralateral e pull (trazer) contralateral. **Manual dos Padrões Neurocelulares Básicos**. Tradução: Adriana Almeida Pees. São Paulo: Programa de Educador do Movimento Somático Brasil, 1993. 80 p.

_____. A partir dos Membros Superiores. A partir dos Inferiores. O Humano. **Manual dos Padrões Neurocelulares Básicos**. Tradução: Adriana Almeida Pees. São Paulo: Programa de Educador do Movimento Somático Brasil, 1993. 84 p.

_____. Padrões Pré-Vertebrados. Respiração Celular **Manual dos Padrões Neurocelulares Básicos**. Tradução: Adriana Almeida Pees. São Paulo: Programa de Educador do Movimento Somático Brasil, 1993, 86 p.

_____. Padrões Pré-Vertebrados. Irradiação Umbilical. **Manual dos Padrões Neurocelulares Básicos**. Tradução: Adriana Almeida Pees. São Paulo: Programa de Educador do Movimento Somático Brasil, 1993. 89 p.

DANTAS, Mônica. Perspectivas sobre a Construção de Corpos Dançantes. **Anais 18º Seminário de Arte e Educação**. Montenegro: FUNDARTE, 2004, p.65-71.

DELAHUNTA, Scott. Dance Dramaturgy: speculations and reflections. **Dance Theater Journal**, Nederland, v.16, n. 1, pp.1- 8, 2000. Disponível em: <<http://sarma.be/docs/2869>>. Acesso em: abril de 2000.

EDSALL, Mary. In Memoriam Robert Ellis Dunn (1928- 1996). **Dance Research Journal**, England, v. 29, p. 129, 1997. Disponível em: <<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=8597200>>. Acesso em: julho de 2014.

EDDY, M. A. A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. **Journal of Dance and Somatic Practice**, England, V. 1, 2009.

ENGELMAN, Arno. A Psicologia da Gestalt e a Ciência Empírica Contemporânea. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Brasília, v.18, 2002.

FORTIN, Sylvie. Contribuições Possíveis da Etnografia e Auto-Etnografia para a Pesquisa na Prática em Dança. Trad. Helena Maria Mello. **Cena 7**, Porto Alegre, n. 7, 2009.

- _____. Educação Somática: Novo Ingrediente da Formação Prática em Dança. In: **Cadernos de GIPE-CIT**, Salvador, nº 10, 2000, p. 71-83.
- GIL, José. **Movimento Total: O Corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'água, 2001.
- _____. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'água, 2006.
- GINOT, Isabelle. Para uma Epistemologia das Técnicas de Educação Somáticas. Trad. Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. **O Percevejo online**, v.2, nº.2, 2010, p. 2- 14.
- GUIMOND, O. L'éducation somatique: un changement de paradigme. Sans préjudice... pour la santé des femmes, Réseau québécois d'action pour la santé des femmes, v. 18, p. 5-6, 1999 *apud* FORTIN, Sylvie, VIEIRA, Adriane, TREMBLAY, Martyne. A experiência de discursos na dança e na educação somática. **Movimento**, Porto Alegre, v. 16, p. 71-91, junho/julho de 2010.
- HANNA, Thomas. **Corpos em Revolta: a evolução-revolução do século XX em direção à Cultura Somática do século XXI**. Rio de Janeiro: Edições MM, 1972.
- HARTLEY, Linda. **Wisdom of the Body Moving: an Introduction of Body-Mind Centering**. Califórnia: North Atlantic Books, 1995.
- JÚNIOR, Francisco Alberto Monteiro. Da teoria à terapia: o jeito de ser da gestalt. **Revista Interdisciplinar NOVAFAPI**, Teresina. v.3, n.1, p.49-53, 2010.
- KERKHOVE, Marianne van. Le processus dramaturgique. **Nouvelles de Danse**, Contredanse. Bruxelles, Belgique, n. 31, pp. 18-25, Périodique Trimestriel, Printemps 1997.
- LOUPPE, Laurence. **Poéticas da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MARQUES, Isabel. **Vazio positivado: Robert Dunn e o indeterminado na dança**. In: Dançando na Escola. São Paulo: Cortez, 2003.
- MANGIONE, Michèle. (1993), 'The origins and evolution of somatics: interviews with five significant contributors to the field', Doctoral Dissertation, Columbus, Ohio: The Ohio State University *apud* EDDY, M. **A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance**. Journal of Dance and Somatic Practice, England, V. 1, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. **O Olho e o Espírito**. 8a. ed. Lisboa: Vega, 1992.
- MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Dramaturgia, Corpo e Processos de Formação em Dança na Contemporaneidade. **Dança**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 49-60, jan./jul. 2014.
- PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: NORA, Sigrid (org.). **Temas para a Dança Brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **Estética: Teoria da Formatividade**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- SAADI, Fátima. Dramaturgia/ Dramaturgista. In: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a Dança**

Brasileira. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

SASTRE, Cibele. **Nada é sempre a mesma coisa.** Um motivo em desdobramento através da labanálise. 2009. 148 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

PEREIRA, Sayonara. TANZTHEATRALIDADE (RE) VISITADA. In: 1º Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro, 1, 2009. Minas Gerais. **Anais.** Minas Gerais: Viçosa, 2009, p. 1 a 6.

SUQUET, Annie. Cenas. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques (dir.). **História do Corpo vol. 3:** As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis, RJ: editora Vozes, 2008. p. 509-539.

VARANDAS, Angélica. A Idade Média e o Bestiário. **Medievalista online**, Lisboa, nº 2, p. 1-53, 2006. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-bestiario.htm>>. Acesso em: 25 de Maio de 2006.

ZENICOLA, Denise. Danças e Dramaturgias. In: CARREIRA, André Luís Antônio Netto; BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho e NETO, Walter Lima Torres Neto, org. **Da Cena Contemporânea.** Porto Alegre: UFRGS, 2011. p. 145-150.

6 BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANES, Sally. **Terpsichore in Sneakers.** Hannover: UP New England, 1987.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. **As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança: um estudo sobre o Projeto Por que Lygia Clark?.** 2010. Tese (Doutorado em Educação)- Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000773449&opt=4>>. Acesso em: 04 nov. 2010.

DANTAS, Mônica. Perspectivas sobre a Construção de Corpos Dançantes. In: **Anais 18º Seminário de Arte e Educação.** Montenegro: FUNDARTE, 2004, p.65-71.

DUNCAN, Isadora. **Ma vie.** Paris: Gallimard, 1932, p. 94 e 92 [1a ed. inglesa. 1927].

ECO, Umberto. **Obra Aberta.** Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade:** o teatro performativo. Revista Sala Preta, n. 08, 2009.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento:** O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e

Pesquisa em Artes Cênicas. 2a. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

GERALDI, Silvia. **Raízes da Teatralidade Cênica**: recortes de uma tendência paulistana. 2009. 311 p. Tese (Doutorado em Artes da Cena). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000470281&opt=4>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2010.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. 2a. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GOLDBERG, R. **Performance Art**. From Futurism to the Present. New York: Thames & Hudson, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto e Editora PUC Rio, 2010.

GREEN, Jill. **Fostering Creativity Through Movement and Body Awareness Practices**: a Postpositivist Investigation into the Relationship between somatics and the creative process. 1993. Tese (Doutorado em Filosofia) Departamento de Filosofia da Ohio State University, Ohio, 1993. Disponível em: <https://etd.ohiolink.edu/ap/10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:osu1226597858>. Acesso em: (?).

HANNA, Thomas. What Is Somatics?. **Somatics**: magazine-journal of the bodily arts and sciences, v. V, n.4, p. 4-8, Spring-Summer 1986. Disponível em: <<http://somatics.org/library/htl-fieldof-somatics.html>>. Acesso em: 13 junho de 2016.

HUMPHREY, Dóris. **El Arte de Hacer Danzas**. México: Ríos y Raíces, 2001.

HUXLEY, A. **Adonis e o Alfabeto**. SP: Hemus, 1956.

HÉRCULES, Rosa. Corpo e Dramaturgia. In: Sigrid Nora. (Org.). **Húmus**, nº.1, Caxias do Sul: Lorigraf, 2004.

LANGER, Suzanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva: 1953.

MATOS, Lúcia. H. A. Corpo, Identidade e a Dança Contemporânea. In: **Cadernos de GIPE-CIT**, n.10. Salvador, Junho de 2000, p. 71-83.

VELLOSO, Marila. **Body-Mind Centering e os sistemas corporais: uma possibilidade de integração no ensino da dança**. Revista da Fap, Curitiba, v.1, pp. 1-10, 2006. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica1/MARILA_VELLOSO.PDF>. Acesso em: 2006.

_____. **Dramaturgia da dança**: investigação no corpo e ambientes de existência. Sala Preta PPGAC, São Paulo, v.10, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57444>>. Acesso em: 03 junho de 2011.

PAIXÃO, P. **Quando o drama se apodera da dança**. Sala Preta PPGAC, São Paulo, v.10, 2010.

Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57442>>. Acesso em: 03 de junho. 2011.

7 ANEXOS:

ANEXO I

(Entrevista, 17/09/2015) Adriana Grechi:

Adriana Grechi, bailarina e coreógrafa da cidade de São Paulo, explica que faz usos do BMC em todas as suas práticas (pesquisa em aula, ensaios), agregando e combinando com outras experiências corporais. Nos seus ensaios, o BMC se torna acionador de determinadas qualidades quando está interessada em encontrar, assim como certas maneiras de inventar corpos, ou do corpo no mundo e como ele se relaciona. O BMC se torna uma base física para outras metáforas e combinações; ele é um fundamento exploracional específico pra cada um dos corpos que está inventando. Dentro dessas qualidades, Adriana procura trabalhar num fluxo, embora tenha dúvidas se isso faz parte do BMC, pois combina com outros elementos, como a atenção, a ação perceptiva relacionada a sensações, imagens, estados emocionais, criando diversas formas de presença através de diferentes sistemas. Podendo inventar uma diversidade de “presenças” e de qualidades de “presença”, cada sistema promove uma qualidade diferente. Nos seus últimos trabalhos, perguntei quais sistemas ela utilizou: no “Bananas”, utilizou o Sistema Digestório, porque estava trabalhando com a invenção de um corpo *masculinista* (dominante e que quer comer, devorar territórios, espaços), e, ao mesmo tempo, um corpo consumista (engole e descarta, domina e descarta). Então, o Sistema Digestório serviu como uma base física para as metáforas que se iniciam na vivência e na experiência do corpo. Na verdade, é buscar qual sistema pode ser uma base das metáforas ou estado corporal desse tipo de presença que estamos interessados em trabalhar.

ANEXO II

(Entrevista, 18/07/2016) Marila velloso:

MARILA: O BMC traz uma ampliação de repertório de movimento; existem qualidades

diferenciadas que acredito que o BMC faz incrivelmente bem com os sistemas. Isso a gente sabe, que, nessa *mind* que tanto falamos e discutimos hoje (o dia da entrevista), o quanto ela está implícita. O quanto é o compreender que, em tempo real, estar trabalhando com o material como um reflexo ou como reação postural, ou mesmo, estar trabalhando como glândulas endócrinas; o quanto o simples fato de eu estar em relação com aquele material, numa aula ou numa exploração de movimento, o quanto isso já me permite aprender a observar, em tempo real, o que é produzido na relação com aquele material. “Não é só eu que fiz com que acontecesse um suor, que fiz que provocasse uma sensação de expansão do corpo no espaço, não sou só eu, é o material que eu uso e como eu lido com ele. O BMC é uma abordagem de como eu lido com materiais bem diferentes, porque, se pegarmos um pilates, vai ficar num sistema músculo-esquelético, se pegar outras abordagens, não vou ter essa possibilidade de sentir. Mesmo atenção e intenção por propriedades corporais tão diferentes como os sistemas que trabalhamos. Sentidos e Percepções está [sic] em todos, mas tem um momento que focamos. Além dessa amplitude de repertório de qualidade de movimento (que era o que fui buscar inicialmente) aprendi com o BMC® que não é só isso que expando, refino e amplio, eu expando o modo e a possibilidade de mudar e variar o jeito que trato as ideias criativas. Ideias de estruturação de cena, ideias de lógicas que eu uso, [o BMC®] faz eu enxergar melhor. Claro que, se eu fizer esse exercício!

Alguém que vai lá somente para se entreter, ou para relaxar, ou para se alongar, ficará somente nisso. Mas para mim, como penso criação também como trabalho com alunos, então serve pra eu pensar num outro aspecto da criação que é a questão dramaturgica. E eu acho que eu abri mão de uma lógica, de um jeito como eu tenho que fazer uma transição de uma cena, por exemplo. De um parâmetro moderno, porque sou muito moderna, eu preciso aprender essa habilidade no corpo também, abrir mão, sem achar que estou perdendo nada. Abrir mão sabendo que aquilo vai dar em um resultado se continuar trabalhando com aquilo no tempo. Quando percebo que não está levando a nada, isso cria uma ansiedade, cria uma coisa que parece que estamos num caminho que não é. Então, acho que esse refinamento me amplia a capacidade de observar que não, isso faz parte de um processo.

Até poderia se pensar na sensualidade, algo só teórico, não acho que as coisas que lemos sobre dramaturgia, que elas devem ser experienciadas só teoricamente. Porque, quando trago uma ampliação de repertório e de ideias, de como trato ideias, mentalmente, numa atividade mental, isso também muda o modo como posso tratar as estruturas de composição. É muito teórico e prático para mim, dependendo de como eu uso o BMC®, mas acho que ele ajuda a dar uma habilidade física, abrir mão de ideias fixas.

Por exemplo, agora, quando fui dançar, durante o módulo de Reflexos, Reações e Respostas de Equilíbrio, foi muito legal. Porque eu já havia detectado, há alguns anos e, agora nesse, que eu

estava trabalhando no solo, ficou o nome- Para Mi Padre e Madonna - Solo que dancei em Santa Maria. Entre dançar em agosto e na Sala 209 da Usina do Gasômetro em Porto Alegre e dançar em Curitiba na Albergio Cia de Teatro e dançar, agora, em Santa Maria foram três meses. E como eu estava em Reflexos, sem querer, eu vi que, pois trabalhei pés, uma aula de pés, os reflexos dos membros inferiores, principalmente pés e mãos. E eu vi o quanto eles, imediatamente, ativam o tônus, tanto em mim quanto nos outros, nos membros inferiores. Para te dizer que, de lá pra cá, eu já tinha sacado (percebido) em imagens que os meus membros inferiores, enquanto estou aqui trabalhando uma mesma qualidade de amassar ou - na verdade a minha qualidade não é de amassar, “é de caber dentro de mim” - que é o corpo todo envolvido na ação, o quanto o meu membro superior é mais forte. Eu mantenho um tônus frequente, contínuo (que me interessa) mais nos membros superiores, mas as pernas não. Mas, às vezes, elas não estão lá empurrando, às vezes não estou sacando (percebendo) elas porque é uma deficiência que eu trago por alguma razão. Só que, aqui em São Paulo, no meio da aula no curso, eu vi: “meu deus, olha aqui o tônus de pé!” . Então eu usei, em Santa Maria, Reflexos rapidamente, pois não faço um aquecimento muito grande. Gosto de entrar, pois já sou/estou, mas os pés, nesse trabalho de reflexos, ele ajuda muito você a equalizar esse tônus corporal. Ou, se você usar só frente e trás – flexão fisiológica e extensão fisiológica- para equilibrar frente e trás, mas a minha dificuldade é muito mais homóloga. E também economizar a mesma quantidade de força que eu uso e tônus nos membros inferiores porque faz uma diferença para a estética que você vai assistir em tempo real da minha improvisação na cena. Isso afeta a estrutura porque afeta a estética do que eu estou mostrando e é um referencial de corpo de um material de BMC®, que foram os Reflexos primitivos nos pés e nas pernas. E que tenho um problema de homólogo em relação a isso.

Eu estava falando com Adilso Machado e estávamos lendo a mesma coisa, porque não é fácil você querer desenvolver na cena uma dramaturgia que depende de uma qualidade que se mantenha a força ou o tônus que você usa e que, de repente, você está “afrouxando” no meio do caminho. Ou porque você não percebe, ou porque você não criou essa habilidade ainda. Então a pergunta você faz inicialmente; sim, dá para, conforme vai se especializando, sacar que materiais específicos desses sistemas de BMC®, te ajudam para aquilo ou outra coisa. Como se fosse terapêutico, só que aqui a função é que a minha estética seja vista de outro jeito.

EU: Isso, exatamente. Acho que você já me respondeu bastante, mas eu ainda assim queria fazer mais uma pergunta. Na verdade, você parte dela. Por exemplo, como é que o BMC® aparece no espetáculo? E aí, você já me falou, quando, no meio do espetáculo você já se dá conta se você está lá nesse lugar que você construiu, ele vai estar sempre, então você ganha o público. Enfim, gostaria que você falasse um pouco disso, esteticamente, como você vê que aparece.

MARILA: Sabe uma coisa que apareceu? Porque em meu trabalho agora, estou nua inteira,

e estou nua trabalhando muito dentro do “caber dentro de mim”, que é o meu repertório, do qual chamei - e o Alejandro Hamed leu como - “labirinto”. E aí, eu passei a usar essa palavra junto, enquanto estou lá, que eu improviso em tempo real, naturalmente, que eu tenho uma estrutura de como eu começo, de uma transição para outra. Eu sei isso, eu sei qual é o repertório, mas conforme vou trabalhando ele [sic], vou vendo ele [sic] se transformar e nisso o BMC[®] também ajuda a gente a aceitar: não aceitar por obrigatoriedade, mas aceitar porque é uma estratégia de criação que eu quero usar. Eu não quero criar uma coreografia pronta, que esteja lá, mesmo que seja a parte improvisada, quero ter um repertório chamado “caber dentro de mim”, que eu mantenho ele [sic] e que, minimamente, talvez eu dê uma “randomizada” nele. E quando eu estiver no chão, vou passar pra “caber” com o deslizar, quando eu estiver em pé eu vou passar para caber com torções, dando um exemplo.

Mas eu queria voltar porque tem um “estado” de presença que me permite sacar, aquilo que todo mundo fica trabalhando, os “estados de corpo”, que o simples fato de você fazer um “suite” mental, porque trabalhamos muito - não é? - com intenção. Então, começamos a sacar o que cada material desses sistemas modifica mentalmente e vice-versa. O quanto eu quero sair, estou lá nos fluidos, tônus mais baixo e, de repente, quero uma prontidão rápida e imediata, pois sabemos que imediatamente treinamos essa habilidade de mudar de atividade mental, para mudar o que você está vendo esteticamente no movimento. Então, o BMC[®] também dá uma mudança de estado corporal na cena para quem está interessado e, ao mesmo tempo, se eu quero sair da minha coxia ou camarim, eu vou entrar, independente das variações de estado da cena, posso ter um lugar que eu não preciso mais ficar me sacudindo horas. Eu posso me preparar mais rápido o estado para eu entrar na cena com esse estado.

Só que eu queria dizer desse estado de presença da cena que as pessoas viram muito e o modo de eu lidar com a nudez, pois estou numa naturalidade e trato de um jeito tão informal que nem sei se é meu ânus ou vagina que está passando por onde. Porque estou trabalhando muito com a questão do movimento pra me desembotar esse “panóptico do pescoço”, porque estou chamando assim. Para mim o “panóptico” do Foulcault, ele está no pescoço e o trabalho com os sentidos da cabeça, os proprioceptores ajudam você a esquecer que tem um lugar de controle na ponte com o pescoço, a ponte dos sentidos. Isso é um aspecto, acho tem várias questões bem específicas, técnicas inclusive, que esses suportes te dão e daí, é um trabalho muito tridimensional onde quero considerar que o umbigo é centro mas que o ísquio do lado esquerdo também é centro. Então, como é que eu faço isso? Como eu resolvo isso na cena? E eu acho que você aprender a focar, foco entre atenção e intenção, que treinamos também, ele ajuda muito na hora que eu quero desenvolver o repertório ali na cena.

EU: Na verdade, agora em que estou fazendo a minha criação, eu percebi que o BMC[®],

trabalhando com o próprio material, ele já gera imagens. Tanto que estou construindo um Bestiário, eu não sei o que é isso, mas estamos chamando assim, porque nos sentimos trabalhando os PNB como uma coleção de muitos bichos aqui dentro. Assim, claro daí podem vir os clichês, temos que estar atentos a isso, fazer as escolhas, mas quer dizer, como dentro nos sentimos um bestiário. Como essa imagem do bestiário, como esses montes de bichos que o BMC®, nos PNB, toda a parte dos padrões, ele traz a ameiba, a estrela-do-mar. Claro, não vamos fazer tudo bonitinho, caricato, mas como isso já produz imagens para outras coisas. Vai trazendo essa presença criativa ao mesmo tempo, sim, fechamos uma sequência coreográfica, mas ela não é dura, ela é móvel. Isso que você trouxe é muito legal, porque é um estado de atenção sempre constante e se dá na hora, eu posso fazer a coreografia de “N” maneiras, de mil jeitos, de mil formas. E para mim, o BMC é muito interessante para a criação de corpos e até a Adriana Grechi, na outra entrevista, comentou isso: eu uso o BMC para a criação de corpos, crio os corpos que eu quiser. Eu quero sistema “x”.

MARILA: Isso, porque habilita a capacidade de entrar em contato com outra ideia que na real é mental e daí, você tem o suporte do que você sente fisicamente. E daí, tem um trânsito muito legal entre o que você foca e o que você sente que o corpo te dá de retorno pra você e transformar até no que você está pensando sobre.

Outra coisa que eu queria falar pra você dentro disso que você está falando. Principalmente para quem gosta de criar, pela materialidade carnal, porque existem outros tipos de criação que estão só mais preocupados com as lógicas que usam, como invertem lógicas dramatúrgicas. O corpo pode estar ali com a carne do jeito que está e acho incrível, inteligentíssimas, estou interessadas nas duas coisas. Porque eu fui uma bailarina sempre de muita reprodução e isso é um domínio que eu tenho, antes eu achava que não era bom e hoje sei que é bom. Só que, qual é a medida? Não é que eu desconstruo, porque não acredito na desconstrução, mas como que eu aprendo outros jeitos de lidar física e motoramente com esse domínios? Que se transformam em outros domínios? E como que eu articulo as coisas pensando em lógicas de estruturação da cena? Então, é outro aspecto. Pensar em dramaturgia é pensar nisso. Só que saber se habilitar para trocar de material ou para ficar muito tempo num estado e intensificar num estado, isso o BMC® oportuniza. Exatamente pelo modo como a Bonnie organizou, sacou que o corpo não era só músculo, não era só esqueleto, não era só uma preocupação que os outros vão ver de um bíceps que infla, não era só isso. Então, acho que é por aí, essa sacação é complexa porque ela muda esteticamente a sua cena.

E muda, eu trabalho muito isso em abordagens lógicas com os alunos, faço metade assistir uns aos outros e vão mudando a atividade mental deles e o quanto, imediatamente, você muda a estética do movimento que você usa. E se você muda a estética do movimento, você usa a cada três ou dez ou vinte e cinco minutos, ou usa só a mesma, você está mudando também nesse sentido

como compõe a dramaturgia, não é só isso. Mas compõe muito a estrutura dramática também se você parte, se você é um criador que está interessado nessa materialidade que o movimento e os sistemas do corpo provocam. Não é a única coisa, mas pra mim, como eu venho da reprodução, eu gosto de trabalhar com movimento. Só que não trabalhar com movimento aprisionada no modo como era, que era uma coisa que faz, faz, faz e faz... e não sabe tanto o que está usando, nem a potência de como isso pode se desdobrar. Então, é um trabalho de habilidade mental e física, corporal o tempo todo, não é separado. Mas dá pra separar ações: o que você está focando? A hora em que você não está pensando em nada, você faz algo e pode ser lindo. Mas a hora que você pensa, por exemplo, na célula, pensa mitocôndria, pensa impulso nervoso, pensa toque celular, você muda tudo. Então, é uma habilidade de transitar que acho que ajuda muito para uma criação.